

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب والبلاغة والنقد

رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث

بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير

في الأدب والبلاغة والنقد

الفصل الثاني

إعداد الطالبة : رنا سالم المعطاني

الرقم الجامعي

٤٣٠٨٨٢٢٩

إشراف الأستاذ الدكتور

ماجد الجعافرة

الأستاذ في قسم البلاغة والنقد

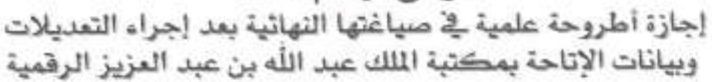
١٤٣٤-١٤٣٥هـ





بسم الله الرحمن الرحيم

نموذج رقم (١٩)





بيانات الطالبة

Name	RANA SALEM ALMATANI	رنا سالم دايس المعطاني	الاسم
University ID	43088229	٤٣٠٨٨٢٢٩	الرقم الجامعي
College	Faculty of Arabic Language	اللغة العربية	الكلية
Department	Literature and Rhetoric and Criticism	الأدب والبلاغة والنقد	القسم
Academic Degree	Master / year 1435	ماجستير / السنة ١٤٣٥	الدرجة العلمية
E-mail	Danh55_@hotmail.com		البريد الالكتروني

بيانات الأطروحة (الرسالة) العلمية

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :
فبناءً على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة العلمية، والتي تمت مناقشتها بتاريخ ١٥ / ١١ / ١٤٣٥هـ، بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة، وحيث تم عمل اللازم، فإن اللجنة توصي بإجازة الأطروحة في صياغتها النهائية المرفقة، كمتطلب تكميلي للدرجة العلمية المذكورة أعلاه. والله الموفق.

عنوان الأطروحة كاملاً	رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث

أعضاء اللجنة

المشرف على الرسالة	الاسم	د/ماجد ياسين الجعافرة	التوقيع
المناقش الداخلي	الاسم	د / عبدالله إبراهيم الزهراني	التوقيع
المناقش الداخلي	الاسم	د/ إبراهيم عبدالله البعول	التوقيع
مصادقة رئيس القسم	الاسم	د/ إبراهيم عبدالله جمهور الغامدي	التوقيع

إتاحة الأطروحة (الرسالة) العلمية

بناء على التنسيق المشترك بين عمادة الدراسات العليا و عمادة شؤون المكتبات، بإتاحة الرسالة العلمية للمكتبة الرقمية، فإن للطالب الحق في التأشير (✓) على أحد الخيارات التالية :

- ○ **لا أوافق** على إتاحة الرسالة كاملة في المكتبة الرقمية، وأعلم أن للمكتبة الحق في استخدام عملي أو إتاحته في إطار الاستخدام المشروع الذي يسمح به نظام حماية حقوق المؤلف في المملكة العربية السعودية.
- ○ **أوافق** على اتاحة الرسالة في المكتبة الرقمية، وتصوير الرسالة كاملة بدون مقابل.
- ○ **أوافق** على تصوير الرسالة كاملة بمقابل وفق شروط مكتبة الملك عبدالله الرقمية والتي سبق وأن أطلعت و وافقت عليها.

توقيع الطالب		التاريخ	١٤٣٥/١١/١٩هـ

يعبأ النموذج باستخدام الحاسب الآلي، ويوضع أمام الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الأطروحة (الرسالة) العلمية في كل نسخة من الرسالة

إهداء

إلى مَن انتظرت إنهاء هذا العمل بفارغ الصبر، فغيَّبها الحقُّ، إلى مَن رأيت العيش ناقصًا بدونها، وبقيت ذكراها في جوانحي لحنًا يُصارعه الألم، إلى روح العمَّة والوالدة المربية (فارعة) . . .

أمتارٌ قليلة تفصلني عن ثراكِ الطاهر، لكنها مدّت لي جسورًا من الحب والإلهام الشعوري . .

إليك أهدي ثمرة بحثي .

شكر وتقدير

- إلى والدي الذي علّمني أنّ معنى الوجود يتجسَّد بالعلم .
- إلى والدتي التي ما زلتُ أرضع حبَّها دعاءً وسؤالاً وحرصًا .
- إلى نصفي الآخر، الذي تحمَّل أعباءَ ومسؤوليات؛ لأتفرَّغ لعملي ودراستي وبحثي. . .أشكرك بعدد حروف هذا العمل، وعذري على الأوقات المستقطعة من أيامنا السعيدة.
- إلى الذين اعتقدوا أنّ الأقلام والأوراق دمى يستفرد بها الكبار دون الصغار. . . أبنائي ونبض قلبي (وائل& رولان& باسل) .
- إلى أولئك الذين أحيا بهم ومعهم، إلى مَن شاركوني القلق في دجى هذا الدرب وأحسُّوا معي بكل لحظة انكسار، لا بدّ أنْ يقوى أمامها الأمل؛ إلى أهلي، إخواني وأخواتي.

ملخص الرسالة باللغة العربية

موضوع هذه الرسالة (**رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث**)، وهي رسالة تهدف إلى الوقوف على أبعاد التجربة النفسية من ناحية، وتصنيف الأساليب اللغوية، والصور الفنية والبنية الإيقاعية من ناحية أخرى، والكشف عن خصوصية هذه التجربة، بالنظر إلى ألوان الرثاء الأخرى، وقد اعتمدت هذه الدراسة على **المنهج** " الوصفي التحليلي " مع الإفادة من المنهج النفسي .

وقد جاءت هذه الدراسة بعد (**مقدمتها**)، التي اشتملت على بيان مشكلة الدراسة وأهميتها، وأسباب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة، ومنهجية البحث وهيكلته، والصعوبات التي اكتنفت البحث ،على تمهيد يليه **فصلان** كبيران: اهتم (**أولهما**) بتجلية **مواقف الشعراء من تجربة** (فقد الابن). حيث أمكن تمييز أربعة مواقف أساسية؛ هي: موقف **الحزن والتفجُّع**، وموقف **الحنين والذكريات**، وموقف **انهيار الآمال، وموقف الرضا والتسليم بالقضاء والقدر**. أمَّا الفصل(**الثاني**)، فقد اختصَّ بدراسة النواحي الفنية، ،حيث تمَّ ذلك من خلال التركيز على ثلاثة موضوعات؛ هي: **تشكيل اللغة الشعرية**، وتشكيل **الصورة الفنية، وتشكيل البنية الموسيقية**. أمَّا أبرز النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة، فهي تباين الشعراء في موقفهم إزاء تجربة فقد الأولاد، فبرغم ذلك التباين، إلاَّ أنه لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من عاطفة الحزن والأسى .

والله الموفِّق والهادي إلى سواء السبيل

Abstract

The theme of this message (lament boys in modern Arabic poetry), a message designed to stand on the dimensions of the psychological experience of hand, and the classification of methods of language, photographs and technical infrastructure rhythmic On the other hand, the detection of the privacy of this experiment, given the colors Lament other, has been adopted This study on the curriculum "descriptive and analytical" approach with the benefit of psychotherapy.

Came the study after the (forefront), which included a statement of the problem of the study and its importance, and the reasons for choosing the topic, and previous studies, and research methodology and restructured, and the difficulties surrounding the search, to pave the next two seasons senior: interest (first) Btglah positions poets of experience (it has Son). Where possible to distinguish four basic positions; are: sadness and Altfdja position, and the position of nostalgia and memories, and the position of the collapse of the hopes, and the attitude of satisfaction and fatalism. Chapter (II), the study singled out the technical aspects, as was done by focusing on three topics; are: the formation of poetic language, and the formation of the technical picture, forming a musical structure. The main findings of this study, they contrast the poets in their attitude about the experience lost boys, setting aside the differences, but there is almost devoid of one poem emotion of grief and sorrow.

God bless and Pacific either way.

المقدمة

الحمد لله الذي قدّر لي أنْ أسير في هذا الدرب، وألهمني القدرة على مواصلته وتحمُّل عثراته التي ما كانت لتذلَّل لولا أنْ أراد الله، وما كنت لأستطيع تحمُّل هذا العبء لولا مشيئته، وبعد:

يعدُّ الرثاء من الموضوعات البارزة في ديوان الشعر العربي؛ سواءً في القديم أو الحديث، فمنذ بدء الخليقة، والإنسان يتهرَّب من الموت الذي لا بدَّ منه، وهو لا يتذكّره في أغلب الأحيان، إلاَّ حينما يسمع بوفاة أحدٍ من الناس، أو يفقد عزيزًا عليه. وقليلٌ هم الذين يجسّدون الجلادة والصلابة أمام موت أحد الأقرباء أو الأعزاء، فمهما كان الإنسان غنيًا أو فقيرًا، أميًا أو مثقّفًا، أبيضَ أو أسود، فإنه لا بدّ أنْ يتألّم لهذا الحدث، ويزداد الألم فجيعةً إذا كان الفقد لفلذة كبد؛ أعني ولده (ذكرًا كان أو أنثى).

ومن هنا كان الرثاء بعامة، قديمًا قِدَم هذا الإنسان الضعيف، ولا شكّ أنّ رثاء الأولاد فرعٌ من هذا النهر العظيم، المتدفّق بالفجيعة والأسى، فالأولاد هم أقرب الناس وشيجة إلى الشاعر (الأب)، فلذلك يكون الوقع أكبر والحدث أجلّ، فيبكي بالدموع الغِزار وينظم فيهم الأشعار، التي تبثّ لوعة القلب وحرقته؛ لأنَّ الابن مضغة منه وفلذة روحه وكبده، ومستقبله الذي يرنو إليه. ومن هنا تأتي هذه الدراسة؛ لتسلّط الضوء على موضوع "رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث"؛ إذْ نجد هذا الموضوع من الموضوعات البارزة في هذا الشعر، التي باتت تستحق العناية والدرس للوقوف على أبعاده النفسية والفنية، والكشف عن خصوصيته بالنظر إلى ألوان الرثاء الأخرى، ولا سيّما أنّ بعض الشعراء لم يكتفِ بكتابة قصيدة أو قصيدتيْن، بل نجده يخرج على الناس بديوان كامل في رثاء ولده، مما يكشف عن عمق فجيعته، وغنى تجربته في هذا الموضوع.

ولعل من الأهمية ها هنا أن أشير إلى **أبرز الشعراء في العصر الحديث**، الذين عاشوا هذه التجربة وعبّروا عنها، وسلّطت الدراسة الضوء على ما جادت به أقلامهم في هذا الغرض فمن هؤلاء: محمود الروسان، محمد مقدادي، محمد حسن فقي، محمد عبد القادر فقيه، سعاد الصباح، بدر شاكر السيّاب، مصطفى عبد الواحد زقزوق، زكي قنصل، وليد الأعظمي، عبد الفتاح عمرو، حافظ إبراهيم، وعائشة التيمورية، وحسين سرحان. وقد تنوَّع نتاجهم فيما يخصّ ظاهرة رثاء الأولاد ما بين قصائد مفردة، ودواوين كاملة، أفرغوا فيها كل ما جاش في صدورهم من آلام ولوعة فراق لفلذات أكبادهم.

أما **مهمة اختياري لموضوع** " رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث"، فلم تكن سهلة، فقد جاءت بعد تحرِّيات واستفسارات كثيرة في أروقة جامعة أم القرى، والأخذ برأي المختصين في هذا المجال، وعلى رأسهم الدكتور الفاضل إبراهيم الكوفحي، والذي أشار عليَّ بهذا الموضوع، بعد عدة محاولات في استحداث موضوع أصيل يغني مكتبتنا الأدبية، فجزاه الله عني وعن ما يقدمه لخدمة طلاب العلم خير الجزاء.

ولعل **سبب اختياري لهذا الموضوع** هو أهمية غرض الرثاء عامة ، فهو من أصدق الأغراض الشعرية عاطفة، وأنبلها مشاعرَ؛ لاتِّصال هذا الموضوع بالموت وفقد الأحباب والأعزَّاء، ولتطرُّقه للحقائق الكونية الكبرى.

والسبب الثاني هو ميلي الشديد لهذا النوع من الموضوعات الحزينة ، والتي تلامس الوجدان، فلولا الحزن، لما شعرنا بقيمة السعادة، ففقد الولد، ورثاء أحد الوالدين له وما تجيش به العاطفة إزاء ذلك من عميق الحزن ، وانهمار الدموع ، وأنات الحنين الموجعة، مما شدَّني إلى هذا البحث.

وليست الطبيعة المأساوية للموضوع ــــــ وحدها ــــــ هي التي أغرتني لسبر أغواره، وإنما شجَّعني على ذلك ما لاحظته من انعدام الدراسات المتخصِّصة في هذا

الموضوع في الأدب الحديث، أمَّا في الأدب القديم، فيمكن الإشارة إلى دراسة الدكتور مخيمر صالح موسى " رثاء الأبناء في الشعر العربي "، وهي دراسة موضوعية فنية، تناولت قصائد رثاء الأبناء من العصر الجاهلي وحتى القرن الخامس الهجري ، ويلي الدراسة السابقة دراسة الدكتور محمد إبراهيم حور" رثاء الأبناء ي الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي "، وإذا تعدَّينا ذلك فلا نجد دراسات مماثلة لما سبق، من حيث اختصاصها بدراسة هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث .

أما **السبب الرئيس** لاختياري لهذا الموضوع، فهو ما وقع تحت يدي من تجارب عديدة وغنية تُثرِي موضوع رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث ، وهي بلا شك تجارب تستحق الدراسة والبحث ، لم يُعنَ بها أحد من الباحثين .

وقد كان اعتمادي في هذه الدراسة على **المنهج** " الوصفي التحليلي " مع الإفادة من المنهج النفسي في تفسير طبيعة تلقِّي الشاعر المعاصر لفقد ولده (ذكرًا كان أو أنثى) وتفجُّعه عليه وإحساسه بانهيار آماله العريضة بسبب فقده، إلى غير ذلك من التداعيات النفسية والزمانية والمكانية التي تتَّصل بهذا الحدث الجلل. ثم من المناهج الداخلية الفنية؛ للوقوف على وسائلها التعبيرية والإيحائية، وإلى أيّ مدى استطاع الشاعر أنْ يجسِّد تجربته على نحو فني وينقلها إلى المتلقِّي بصورة بليغة مؤثِّرة .

وبالنسبة **لهيكلة الرسالة**، فقد تصدَّر البحث مقدمة، عرضت فيها وجهة نظري في اختيار الموضوع ، وما اشتملت عليه الفصول من موضوعات ، وقد جاءت الرسالة في تمهيد وفصليين كبيرين وخاتمة تليها قائم المصادر والمراجع .

ففي **التمهيد**، تناولت المفهوم اللغوي والاصطلاحي للرثاء، ثم تحدَّثت في عرض تسلسلي تاريخي عن رثاء الأولاد بين القديم والحديث، حيث ذكرت بعض النماذج المتنوِّعة لغرض الرثاء عامة ونماذج أخرى تختص برثاء الأولاد في العصور المختلفة .

أمَّا **الفصل الأول،** فقد خصَّصته للدراسة المضمونية لشعر رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث، وقد شمل المواقف التالية :

المبحث الأول :الحزن والتفجُّع.

المبحث الثاني :الحنين والذكريات.

المبحث الثالث :انهيار الآمال.

المبحث الرابع :الرضا والتسليم بالقضاء والقدر.

أمَّا **الفصل الثاني،** فقد أفردته للدراسة الفنية ، وقد اقتضى هذا الفصل مجهودًا كبيرًا لأنَّ الأشعار كثيرة، وتكمن الصعوبة في تمييز هذه الأشعار، وتصنيف الأساليب اللغوية والصور الفنية، والبنية الإيقاعية، وقد اشتمل على ما يلي :

المبحث الأول: تشكيل اللغة، ويتضمَّن مطالب:-

المطلب الأول: سهولة ويُسر الألفاظ.

المطلب الثاني: توظيف ضميريْ التكلُّم والخطاب.

المطلب الثالث: الاقتباس من القرآن الكريم.

المبحث الثاني: تشكيل الصورة الفنية، ويتضمّن المطالب التالية:-

المطلب الأول: التشخيص.

المطلب الثاني: تراسُل الحواس.

المطلب الثالث: التشبيه.

المطلب الرابع: التكرار.

المطلب الخامس: المبالغة.

المبحث الثالث: تشكيل البنية الإيقاعية، ويتضمّن المطالب التالية:-

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية.

الخاتمة: وتشتمل على أبرز النتائج التي انتهى إليها البحث، وأهم التوصيات التي توصّلت إليها الدراسة.

قائمة المصادر والمراجع: وقد جاء أعلاها (القرآن الكريم)، ثم المصادر والمراجع العربية، ثم قائمة الرسائل العلمية، ثم المجلات والدوريات، والمواقع الإلكترونية.

وقد أعانني في دراستي طائفة من المصادر والمراجع في الأدب قديمه وحديثه ، كما أفدت كثيرًا من الدراسات التي تناولت موضوع الرثاء بشكل عام ، واستعنت بالمكتبة النقدية للوقوف على منهجية التحليل الفني، والتمكُّن من أدواته الإجرائية في مواجهة النصوص وإضاءتها ، كما أفدت أيضًا من المعاجم اللغوية في إيضاح وتفسير ما أشكل من المفردات وجميع تلك المراجع بلا شك غذَّت هذا العمل بالروح والحياة .

أمَّا الصعوبات التي واجهتني، فقد جرت العادة أن يتحدَّث كل باحث عنها، وهي كثيرة؛ منها الخاص التي لا أرى ضرورة للحديث عنها؛ لأنَّ البحث يستمد مشروعية وجوده ممَّا يكتنفه من صعوبات، فهي التي تعطي الباحث إشعاعًا من الأمل ونوعًا من المتعة بعد تذليلها الواحدة تلو الأخرى، أمَّا الصعوبات العامة، وما يتعلَّق بالبحث، فلعل نقص المصادر والمراجع وصعوبة الحصول عليها كانت العقبة الأولى في طريقي، ولكنها ذُلِّلت بفضل الله وكرمه .

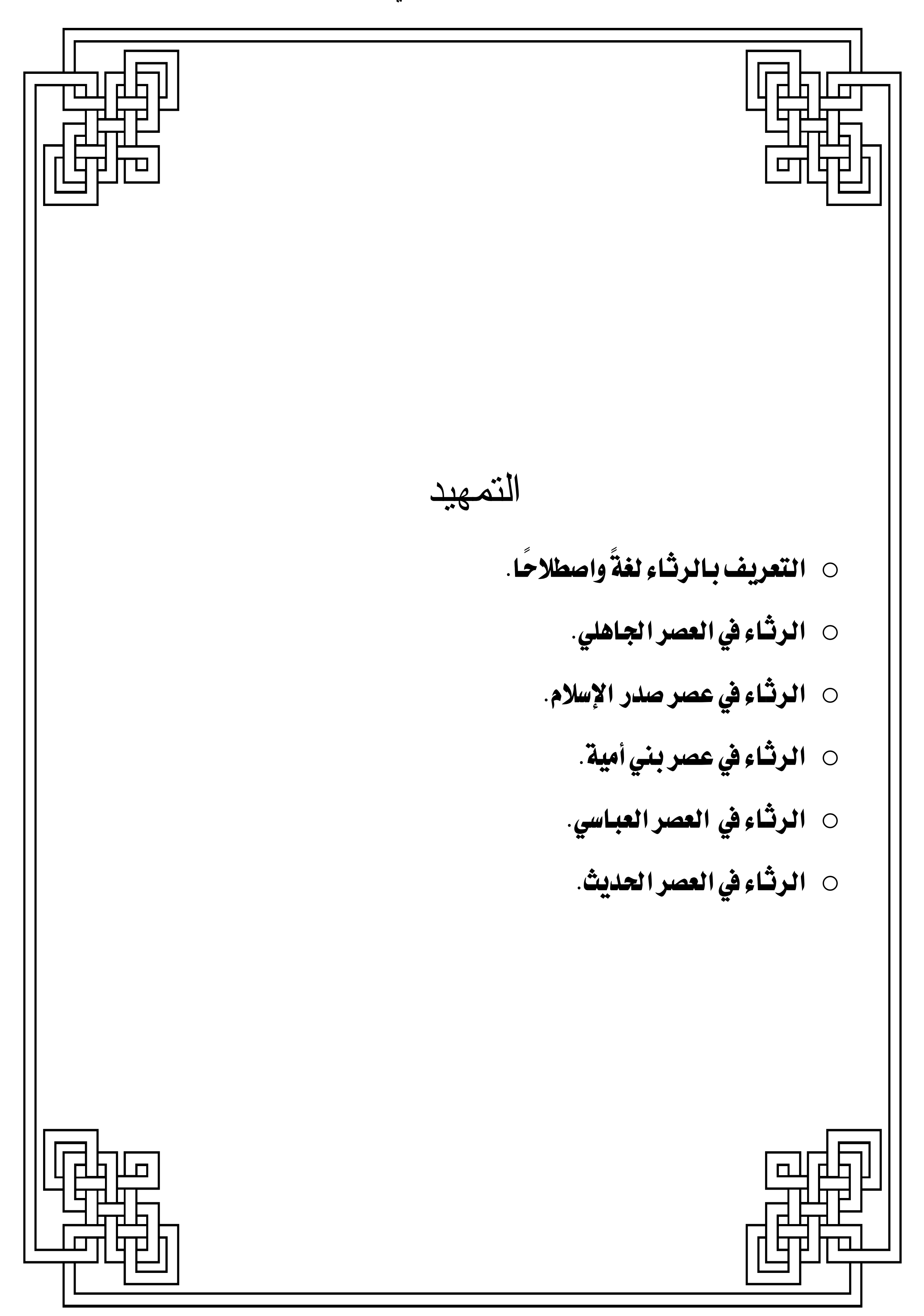
وفي الختام:

أحمد الله الذي هيَّأ لي فرصة هذا البحث، وأعانني على إتمامه على هذا النحو

وأتقدَّم بجزيل الشكر والعرفان لمشرفي الدكتور الفاضل ماجد الجعافرة، والذي لطالما كان قريبًا مني، يشدُّ من أزري، ويرفع من معنوياتي، حتى منَّ الله عليَّ بإنهاء هذا العمل، فله كل الشكر والثناء، والدعاء بأنْ يرفع الله قدره في الدنيا، ويجعل ذلك في ميزان حسناته في الآخرة، فهو بحق لم يألُ جهدًا في مساعدتي، بارك الله فيه وفي علمه.

كما لا يفوتني أن أتوجَّه بالشكر إلى أساتذتي الفضلاء في جامعة أم القرى على ما قدَّموه، وأسأل الله أن يجعله في صحائف أعمالهم ، والشكر موصول كذلك للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة ، الأستاذ الدكتور : عبدالله الزهراني ، والأستاذ الدكتور : إبراهيم البعول على تفضُّلهم بقراءة هذا البحث، وإبداء الملاحظات حوله، والتي سأفيد منها في تصحيحه وتنقيحه ورفع مستواه العلمي ،

هذا وآخر دعواي أنِ الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.



التمهيد

- **التعريف بالرثاء لغةً واصطلاحًا.**
- **الرثاء في العصر الجاهلي.**
- **الرثاء في عصر صدر الإسلام.**
- **الرثاء في عصر بني أمية.**
- **الرثاء في العصر العباسي.**
- **الرثاء في العصر الحديث.**

لقد خلق الله تعالى الإنسان، وقدّر له أجله، كما شاءت قدرته –تبارك وتعالى–، فبعد أنْ يُولَد، وترى عيناه الحياةَ بمفاتنها ومباهجها، ويحيا فيها يتنعّم بملذّاتها وخيراتها ونعيمِها، يُوقِنُ تمام اليقين أنّه لا محالة ميِّت، وأنّه ملاقٍ ربَّه، من أجل ذلك قضى الله على كُلِّ مَن على الأرض بالفناء، يقول الحقّ تقدَّست أسماؤه:(كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (٢٦) وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ (٢٧).[1]

من هنا علِم الإنسان –ولاسيما بعد أن أفاء الله بنور الإسلام الذي عمّ البشرية– أنّ الموتَ أمرٌ لا مفرّ منه ولا مهرَبَ. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظلّ الموتُ هو الحقّ الذي لا يحبُّه النَّاس قاطبةً.

إلاّ أنَّ الله تعالى مُنذُ أنْ خلق الخليقة، وقضت حكمته أنْ يتوارث الأجيال خلافة الدنيا، أوجد ربُّ العزَّة عاطفة الأبوّة في الأبويْن، فكان هذا الشعور الوجداني الذي لا يمكن أن يضارعه شعور؛ ألا وهو عاطفة الأبّ والأمّ نحو الأولاد، فإذا مات الولد، لا يمكن لأيّ مقياس دنيوي وحياتي أن يقف على مدى معاناة الوالديْن وما يعتصرهما من الوجد والحزن والألم لفقدانه.

من هنا فقد ظهر الرثاء؛ بوصفه غرضًا من أغراض الشعر، يواكِب تجسيد هذا الإحساس الجيَّاش بالحزن والفجيعة، حين يُفقَد الأولاد، وهم أغلى شيءٍ في حياة آبائهم، فتشتعل جذوة مخيّلاتهم، فينسابون في تصوير هذه الأحاسيس بما تجيش به صدورهم.

وإذا كان الرثاء –بوصفه غرضًا من أغراض الشعر– يجب فيه أنْ "يكون شاجي الأقاويل، مُبكي المعاني، مثيرًا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يُستفتَح فيه بالدلالة على المقصد، ولا يُصدَّر بنسيب؛ لأنه مناقض لغرض

١– سورة الرحمن، الآيتان ٢٦–٢٧.

الرثاء، هذا بالنسبة للرثاء بصورة عامة، فكيف إذا كان الرثاء للابن الذي هو فلذة كبد والده، وسنده الذي يُكنَّى به، والذي ينال الرحمة بالدعاء منه؟"[١].

التعريف بالرِّثاء لغةً:

إنّ للرثاء معاني تداولَتْها معاجم اللغة؛ فمن ذلك ما جاء في "تاج العروس": "...ورثيت الميت رثيًا بالفتح ورثاء ورثاية بكسرهما ومرثاة ومرثية مخفَّفة) وعلى الأخير اقتصر الجوهري (ورثوته) أيضًا إذا (بكيته وعدَّدت محاسنه؛ كرثيته ترثية) وقِيل الرثى والمرثية البكاء على الميت بعد الموت، والترثية مدحه بعد الموت".[٢]

وعند صاحب اللسان، جاء المعنى قريبًا من ذلك، فقد جاء عنه: (ورَثى فلان فلاناً يَرْثيهِ رَثْياً ومَرْثِيَةً إذا بكاهُ بعد مَوته قال فإِن مدَحَه بعد موته قيل رثَّاهُ يُرَثِّيه تَرْثِيةً ورَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثاءً ومَرْثاةً ومَرْثِيةً ورَثَّيْته مَدَحْته بعد الموت وبَكَيْته ورثَوْت الميّت أَيضاً إِذا بكَيْته وعدَّدت محاسنه وكذلك إِذا نظَمْت فيه شعراً ورَثَت المرأَةُ بعْلها تَرْثِيه ورَثِيَتْه تَرْثاهُ رِثايَةً). [٣]

وجاء معنى الرثاء في معجم العين: رثى فلانٌ فُلانًا يَرثيهِ رثْيًا ومَرثِيةً؛ أي: يبكيه ويَمدحهُ، والاسم: المَرْثية، ولا يرثي فلانٌ لفلانٍ؛ أيْ لا يتوجَّع إذا وقع في مكروه، وإنه ليَرثي لفُلانٍ مرثية ورَثْيًا والمُترثِّي: المُتوجِّع المفجوع، قال الرّاجز[٤]:

بُكَاءُ ثَكْلَى فَقَدَتْ حَمِيمًا فَهْيَ تُرَثِّي بِأَبًا وَابْنِيمَا

١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن الحسن حازم القرطاجنّي، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨م، ص٣٥١.

٢- انظر: تاج العروس، للزبيدي، ت: إبراهيم الترزي، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط١، ٨٣٩٩/١.

٣- انظر: لسان العرب، لابن منظور (ت: ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ٣٠٨/١٤.

٤- معجم العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال،٢٣٤/٨- ٢٣٥.

وعرّف به الرازي: رَثيْتُ الميت من باب رمى ومَرْثِيَةً أيضًا ورَثَوْتُهُ من باب عدا إذا بكيته وعدَّدت محاسنه، وكذا إذا نظمت فيه شعرًا، ورثَى له رقَّ من الباب الأول بمصدريْه وربما قالوا رثأت الميت بالهمزة. (1)

وانطلاقًا من ذلك، فإنّ معنى الرثاء يجتمع لدى أصحاب المعاجم على أنّه بُكاء الميِّت، وتعديد محاسنه، ونظْم الشعر فيه، كما أنّ فيه معنى أنْ يرقَّ الإنسان لذلك الميّت، والتأثُّر بموته، وهذا يستوجب مدحه بما كان عليه من الصفات الخُلُقية والخِلْقية على حدٍّ سواء.

التعريف بالرِّثاء اصطلاحًا:

يُعد الرثاء أحد موضوعات الشعر الكبيرة، ولا زالت صوره تختزن صادق المعاني والتشبيهات، وإذا أردنا إيضاح مفهوم شعر الرثاء، يمكننا القول فيه أنَّه "التفجع على الميت وإبداء الحزن على فراقه، وتصوير الخسارة التي نجمت عن فقده"(2). ويعرّفه الدكتور عبد العزيز عتيق بقوله: "الرثاء أو التأبين هو الثناء على الشخص بعد موته وتعديد مآثره والتعبير عن الفجيعة فيه شعرًا"(3). ويقول حسين جمعة: "إنّ الرثاء يدور حول موضوعات إنسانية خالصة، إنْ لم نقل إنه يدور على الإنسان ذاته، فالشاعر إنْ لم يرثِ نفسه، فهو يرثي إنسانًا فقده"(4). فالرثاء إذن هو مزيج شعري يجمع مدحًا بفجيعة، ناجمٌ عن فقد قريب أو عزيز. وتعدُّ: "قصيدة الرثاء من أعقد أنواع الدراسات الأدبية والنقدية؛ لغياب

١- مختار الصحاح، لمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٤٢٣هـ، ٢٦٧/١.

٢- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى عبد الشافي الشوري، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٥م، ص١.

٣- الأدب العربي في الأندلس، للدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٩٤.

٤- قصيدة الرثاء، جذور وأطوار، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية في صدر الإسلام، حسين جمعة، دار النمير للطباعة والنشر، دمشق: سوريا، ١٩٩٨م، ص١٣.

المصطلح النقدي والتاريخي فيها، أو لدخوله في متاهة المعميات الاصطلاحية، وأوّلها مفهوم الاتِّصال، والتقاليد، والمرئية". [١]

فإنَّ قصيدة الرثاء يمكن تعريفها على أنَّها: "بناء فنِّي مركَّب دقيق، قائم على وحدة موضوعية وإيقاعية مثيرة ومؤثِّرة للتعبير عن موقف وجداني وفكري، ذاتي واجتماعي؛ بكاءً وندبًا وعزاءً، أو: هي كلام أدبي فنّي رفيع موزون يعبِّر عن الواقع النفسي والاجتماعي والفكري والحضاري في حالات الضعف الكبرى؛ بكاءً وندبًا وتأبينًا وعزاءً" [٢].

وانطلاقًا من ذلك تمثِّل قصيدة الرثاء "حياة فنية متكاملة الإيحاء لمكوّناتها ومصادرها وصورها وتشكيلها، فهي توازي الواقع، وتمثّل موقفًا فنيًا ابتكاريًا مستمرًا لما تختزنه من مشاعر وعواطف إنسانية وأفكار، إنَّها تحرّك في كل شخص مختزنات عاطفية وفكرية واجتماعية، وتبعث التأثير بوساطة بنائها، وطرائق تشكيلها التي تتعدَّد كتعدُّد الرُّثاة وإبداعاتهم. وإن كانت في بعض صورها سببًا لانبعاث الآلام، فهي أولاً وأخيرًا تنقل الإنسان إلى عالم الهدوء والسكينة والطمأنينة" [٣].

ولعلّ هذه الإشارة إلى أنَّ قصيدة الرثاء تنقل الإنسان إلى "عالم الهدوء والسكينة والطمأنينة" يُقصَد به هنا أنَّها تجعل الإنسان المكلوم الذي يرثي ولده وفلذة كبده، إنَّما يُنسيه هذا الهمّ وهذا الحزن كلّ ما في الحياة من ملذَّات وملاهي؛ حيث يكون جُلُّ إحساسه وجميع مشاعره متَّجهة إلى شعور واحد؛ ألا وهو حزنه على مَن مات له، وفجيعته في رحيله وفقدانه.

١- قصيدة الرثاء، جذور وأطوار، ص١٣.

٢- المرجع السابق، ص٢٤.

٣- نفسه، ص٢٤.

كما أنّ قصيدة الرثاء من الأغراض الشعرية التي يتمثّل فيها اللجوء كثيرًا إلى الحكمة، و"لهذا لا تنفكّ معاني الحكمة والتدبُّر عن قصيدة الرثاء، فهي تطالع الإنسان في جملة من الأبيات في القصيدة الواحدة، وتنقله إلى عددٍ من الأمثال التي تنتهي عند باب الحكمة والموعظة، ويكفي الإشارة إلى شاهدٍ واحدٍ من مراثي العرب؛ لأنّ هذا المنهج مبثوثٌ فيها، ونستمده من مرثية كعب بن سعد الغنوي في أخيه أبي المغوار، وهي قصيدة طويلة ومتميّزة في باب المراثي، والأشعار كلها، ممَّا قال فيها: [1]

تَتَابعَ أَحْـدَاثٌ تَخَـرَّمْنَ إِخْـوَتِي ... وَشَـيَّبْنَ رَأْسِـي والخَطُـوبُ تَشِـيبُ

لَعَمْرِي لَئِنْ كَانَتْ أَصَـابَتْ مَنِيَّـةٌ ... أَخِـي، والمَنَايَـا للرِّجَـالِ شَـعُوبُ

أَخِي كَانَ يَكْفِينِي وَكَـانَ يُعِينُنِـي ... عَلَى نَائِبَـاتِ الـدَّهْرِ حِـينَ يَنُـوبُ"

يقدِّم هذا الشاهد الكثير من الحِكَم التي أفاد منها الشاعر، واستطاع من خلال رثائه لأخيه أنْ ينقل لنا هذه الحِكَم والخبرات.

إنّ قصائد الرثاء لا تخلو من ذكر الموت وسطوته على الحياة الإنسانية، وإنْ لم يكن ذلك بصورة مباشرة، فيكون بصور وإيحاءات وإشارات أو ألفاظ معبّرة عن فكرة الموت؛ كالمنايا، والردى، وما إلى ذلك من هذه الألفاظ، وقد كان إيمان الإنسان سواءً أكان في العصر الذي سبق ظهور الإسلام، أم في صدر الإسلام بالموت إيمانًا تامًا لا شكّ فيه، وأنّ مصير كل حيّ إلى زوال، إلاّ أنّ ما بعد الموت كان مختلَفًا فيه، ويعدُّ الموت بالنسبة للإنسان مشكلة، فبمقدار ما يفرح الإنسان بمولود حين يُولَد، فبمقدار ذلك الفرح يحزن على فقده؛ لأنّ الموت هو قطع علاقة الإنسان مع عالم الأحياء إلى عالم الموتى، حيث

١- قصيدة الرثاء، جذور وأطوار ، ص٢٥.

مثوى الأجساد التي يطويها الثرى، كما يطوي السجّل الصحف، قال تعالى: (وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِكَ وَجَعَلْنَا لَهُمْ أَزْوَاجًا وَذُرِّيَّةً وَمَا كَانَ لِرَسُولٍ أَنْ يَأْتِيَ بِآيَةٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ (٣٨)) [١].

"وكلّما تعمَّق الإنسان في أبعاد الحياة واتّجاهاتها، دعاه ذلك إلى إعادة النظر في مفهوم الموت، وما يترتّب عليه من آلام وأحزان، وصراعات تقترب أو تبتعد من دارة الزمن، ذلك الزمن الذي يخطّ رسومه ويبني هياكله الإنسان وهو في الحقيقة لا دخل له في أساسات بنائه". [٢]

١- سورة الرعد، الآية ٣٨.

٢- شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم، عبد الرشيد عبد العزيز، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م، ص٥.

الرثـاء في العصر الجاهلي:

لقد عرف العرب الرثاء منذ العصر الجاهلي، "إذْ كان النِّساء والرجال جميعًا يندِبون الموتى، كما كانوا يقفون على قبورهم مؤبِّنين لهم، مُثنين على خصالِهم، وقد يخلطون ذلك بالتفكير في مأساة الحياة، وبيان عجز الإنسان وضعفه أمام الموت، وأنّ ذلك مصيرٌ محتوم". [١]

لقد كان الرثاء مشهورًا عند العرب قبل الإسلام، متمثِّلاً في الإفصاح عن إحساس الناس العميق بالحزن قِبَل الموتى، ومحاولة ذكرهم بتمجيدهم، وبيان فضائلهم التي ماتت بموتهم مع التفكير في القدر، وقصور الناس أمامه، وعيشه بهم ولعبه بحياتهم، فكان الرثاء بمثابة تعداد مناقب الميت وتبيان مآثره، وإظهار مشاعر الحزن واللوعة وإثارة العواطف الحزينة. وصدق العاطفة وعمقها في الرثاء يتوقّف على مدى صلة الشاعر بالمرثي، فكلما كانت الصلة أقرب والعلاقة أوثق، كانت العاطفة أصدق وأعمق. "ولا يزال الشعر الجاهلي منبعًا لا ينضب للباحثين والأدباء، يتّخذون من مادته أصولاً لدراستهم". [٢]

ولعلّ أبرز ما قِيل عند العرب في الجاهلية، ما جاء عن الخنساء (ت٦٦٤م)[٣] الشاعرة العربية المخضرمة، التي رثَت أخويْها (معاوية، وصخر) بأرقّ الألفاظ وأعذبها، فعبّرت عن لوعتها من جرّاء فراقهما، فجعلت تبكيهما، وتُعدِّد مناقبهما.

١- الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م، ص٧.

٢- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص١.

٣- هي تماضر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد السلمية، ولدت سنة ٥٧٥ للميلاد ، لقبت بالخنساء لقصر أنفها وارتفاع أرنبتيه. عرفت بحرية الرأي وقوة الشخصية، وأيضًا أثبتت قوة شخصيتها برفضها الزواج من دريد بن الصمة أحد فرسان بني جشم ؛ لأنها آثرت الزواج من أحد بني قومها، فتزوجت من ابن عمها رواحة بن عبد العزيز السلمي، إلا أنها لم تدم طويلا معه ؛ لأنه كان يقامر ولا يكترث بماله، ثم تزوجت بعدها من ابن عمها مرداس بن أبي عامر السلمي ، وأنجبت منه أربعة أولاد، وهم يزيد ومعاوية وعمرو وعمرة. وتعد الخنساء من المخضرمين ؛ لأنها عاشت في عصرين: عصر الجاهلية وعصر الإسلام، وبعد ظهور الإسلام أسلمت وحسن إسلامها. ويقال : إنها توفيت سنة ٦٦٤ ميلادية.. انظر: جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، الجزء الأول، ص ص١٢٧-١٢٨.

ومن أشهر ما قالته في ذلك: [1]

يُذكِّرُنِي طَلوعُ الشَّـــمْسِ صَـــخْرًا وأَذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسِ

ولَوْلاَ كَثْـرَةَ البَاكِيــــنَ حَــوْلِي عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي

فَيَا لهَفِـي علَيْــهِ، ولهَــفَ نفْسِـي أَيُصْبِحُ فِي الضَّرِيحِ وفِيهِ يُمْسِي

فإنّ الخنساء لا تنسى صخرًا، فصورته شاخصة أمامها في شروق الشمس وفي غروبها، ولا يسلّيها في محنتها إلاّ رؤيتها لكثرة الباكين من حولها على مَن فقدوهم من أحبّائهم، وهي متحسِّرة على حالها، ولا تدري كيف تحيا، وصخرٌ في عالم الموتى، كُتِب عليه الفناء.

أمّا رثاء الأولاد، فقد كان موجودًا في الجاهلية، فهذا أبو ذُؤَيْب الهذلي له في الرثاء صورٌ شاخصة، لا يمكن أن يمرّ الحديث عن الرثاء، دون وقفة بإزاء هذا الشاعر المُرهَف الحسّ، فإننا نقبَس من أيكِه الثريّ بالمراثي، قوله في رثاء ولده[2]:

أَمِــنَ الــمَنونِ وَريــبِها تَتَوَجَّعُ وَالــدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

قــالَت أُمَيمَةَ ما لِجِسمِكَ شاحِبًا مُــنذُ اِبــتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

أَم مــا لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا إِلّا أَقَــضَّ عَــلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

فَــأَجَبتُها أَن مــا لِــجِسمِيَ أَنَّهُ أَودى بَــنِيَّ مِــنَ البِلادِ وَوَدَّعُوا

إنَّ أبا ذُؤَيْب في هذا الحوار الدائر بينه وبين زوجته، وينقله للمتلقِّي، تعاتبه أميمة على ضعفه وهزاله وشحوب جسمه، فيردّ أنّ ذلك كله سببه فراقه لأولاده وموتهم.

وهذا عامر بن واثلة أبو الطفيل (١٠٠هـــ) يرثي ولده: [3]

١- ديوان الخنساء، شرح ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني النحوي، ت: أنور أبو سويلم، دار عمار للنشر، عمان، ١٩٨٨م، ص٣٩.

٢- ديوان أبي ذؤيْب الهذلي، ت: سوهام المصري، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٨م، ص٨٩.

٣- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تصحيح: أحمد الشنقيطي، مكتبة التقدُّم: مصر، ١٩١٦م، ١٤٩/١٥.

وليْسَ يَشْفِي حَزِينًــا مِنْ تَذكّرِهِ — إلاَّ الْبُكَاءُ إذَا مَا نَاحَ وانْتَحَبَ

فإنْ سَلَكْتَ سَبِيلاً كَنتَ سَالِكَهَا — ولاَ وحَالَ أنْ يأْتِي الذِي كَتَبَا

فَمَا لِبَطْنِكَ مِنْ ريٍّ ولاَ شِبَــــعٍ — ولاَ ظَلَلْتُ بِبَاقِي العَيْشِ مُرْتَغِبَا

إنّ الشاعر يقرِّر أنه لا يملك إلاّ البكاء والنحيب والنُواح على ابنه الذي فقد، فهو يعلم أنّه من المحال أنْ يغيِّر ما قُدِّر له، وعلى الرغم من ذلك، فهو لا يلذُّ له طعام أو شراب أو نعمة في الحياة بعد فراقه.

وهذا الحارث بن عباد (ت ٥٠ ق.هــ / ٥٧٠ م) [1] يرثي ابنه بجيرًا، في قصيدة من أطول القصائد في رثاء الأولاد ومناسبتها أنَّ الحارث ظلَّ يتجنَّب الحرب مع تغلب، حتى نيل من كرامته، وقتلت تغلب ابنه بجيرًا، فكان وقع ذلك عليه شديدًا، على الرغم من محاولته التحامُل على نفسه؛ تحاشيًا لشماتة الأعداء فيه، ولكنه يرثيه بقوله:

كلُّ شيْءٍ مصـــــيرُه للــزَّوَالِ — غَيرَ رَبِّي وَصَــالِحَ الأَعْمَـــالِ

وتَرَى النَّاسَ ينْظُــرُونَ جمِيعًــا — لَيْسَ فِيهِمْ لِذَاكَ مِــنْ احْتِيَــالِ

قُلْ لأُمِّ الأَغَرِّ تَبْكِــي بجَـــيْرًا — حِيلَ بَيْنَ الرِّجَالِ والأَمْــــوَالِ

وَلَعَمْرِي لأَبْكِــيَنَّ بُجَيْـــــرًا — مَا أَتَى المَاءُ مِنْ رُؤُوسِ الجِبَالِ

ولعلَّ أول ما يميِّز هذه القصيدة عن غيرها هي البُعد عن المقدمة الطللية أو النسيب وهو ما عُرِفت به مطالع القصائد الجاهلية، فلا نجد بكاءً على أطلال ولا تذكُّرًا لحبيبة؛ وذلك راجع -في رأيي- إلى عِظَم الحدث ومرارة الألم على فقد الولد.

١- الحارث بن عباد بن ضبيعة البكري (ت ٥٠ ق.هــ / ٥٧٠ م)، أبو منذر المعروف بلقب فارس النعامة، من أهل العراق، أحد فحول شعراء الطبقة الثانية. كان من سادات العرب وحكمائها وشجعانها الموصوفين، اعتزل حرب البسوس مع قومه وقبائل من بكر كيشكر وقيس وعجل....انظر في ذلك: العقد الفريد، لابن عبد ربه، لابن عبد ربه، ت: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ٢/٢٨٦، والأعلام، للزركلي، دار العلم للملايين، دمشق، ط: ١٥، ٢٠٠٢م، ٢/١٥٦، والأغاني، للأصفهاني، ص٤٩٧، ونهاية الإرب في فنون الأدب، لشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، ت: محمد رفعت فتح الله، مراجعة: إبراهيم مصطفى، المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٥م، ٤/٢٠٢، والأنساب، للسمعاني، ت: عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الطبعة الأولى، ١٣٨٢ هــ - ١٩٦٢م، ٢/٥٣.

لقد بدأ الحارث قصيدته بداية هادئة، أطلق من خلالها حكمة تقرِّر زوال كل شيءٍ، إلاَّ الله وصالح الأعمال، على غير عادة الشعراء الجاهليين؛ وهذا يعني أنَّ الشاعر تقبَّل الحدث ورضِيَ به، فنجِده يطلب البكاء على بجير من غيره ومن نفسه بدموعٍ، تليق بمنزلة ابنه بجير.

الرثـاء في عصر صدر الإسلام:

لم يكن الإسلام بمنأى عن معايشة هذا الغرض الشعري؛ إذْ يُعدُّ غرضًا إنسانيًّا؛ لأنّ الموت والحياة صنوان لا يفترقان في الحياة، إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، بل إنّ الإسلام "فتح آفاقًا جديدة في مجال الرثاء، وطرح أفكار وبدائل للكثير من المعتقدات لعصر ما قبل الإسلام، وبخاصة وضوح المصير لدى المسلم، وكشف لُغزَه، وتأثّر الشعراء بهذا كله، وازدادوا امتناعًا به، كلّما زاد إيمانهم، فانعكس في شعرهم، وكثُر عندهم التعزِّي لأنفسهم بتقليد الجاهليين، وهذا أمر طبيعي، طالما يتصل الأمر بالفنّ وسُننه وتقاليده، ولكنهم مع تأثُّرهم بسُنن القدماء، فإنّهم طوّروا مضامين هذه التقاليد، وابتكروا ضروبًا أخرى في العزاء". [١]

وكيف لا يتأثّر الرثاء بالإسلام، وقد بيّن للناس طريقهم في الدنيا والآخرة، وما الدنيا إلاّ فترة يقضيها الإنسان ليربح ما يحصده في الآخرة من أعمال صالحة، تُدخِله الجنة، "فلذلك أوجد الإسلام للمؤمن عنوان فخار أُضِيف إلى غيره من العناوين؛ إذْ وجد الشاعر في الرثاء عزاءً مستمرًا من عارٍ محتوم، ألا وهو خزي عذاب جهنّم". [٢]

وقد جاءت قصائد الرثاء في الإسلام زاخرة بالمعاني الإسلامية والدينية، "وهذا أمر يتَّفق مع سُنن التطوّر الفني، إذْ يقول أبو صخر الهذلي [٣]:

١- رثاء الأبناء في الشعر العربي، يحيى مخيمر صالح موسى، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط١، ١٩٨١م، ص١٢٤-١٢٥.

٢- الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، إحسان سركيس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص٩٤.

٣- عبد الله بن سلم السهمي (ت: ٨٠ هـ)، أحد بني مرمض .. وهذا أكثر ما وجدته من نسبه في نسخة السكري، وهي أتم النسخ ممَّا يأثره عن الرياشي عن الأصمعي، وعن الأثرم عن أبي عبيدة، وعن ابن حبيب، وعن ابن الأعرابي، وهذا البيت من بائية له في رثاء ولده داود. انظر: الأصفهاني، كتاب الأغاني، ص٦٠٩.

فيَغدُو الفتَى والَموْتُ تَحْتَ ردَائِهِ ولاَ بُدَّ مِنْ قَدَرٍ مِنَ اللهِ وَاجِـــبُ

في هذا البيت، يظهر جليًّا أنَّ الصبغة الدينية الجديدة موجودة لدى الشاعر، فالدين الإسلامي يجعل الإيمان بالقدر، والموت أحد المقادير التي قدّرها الله على الناس جميعًا، فنرى الشاعر يعبّر عن ذلك بأنّ الموت شيءٌ مُقدَّر على الفتى منذُ مولده، وأنّ هذا الموت قدر حتميٌّ، وواجب لا بدّ لكل إنسان أنْ يستجيب له؛ لأنّه واجبٌ، يُلبَّى حين تأتي ساعته.

فرثاء الأولاد في الدولة الإسلامية كان حاضرًا، ولِمَ لا، وهم وقود الغزوات والسرايا، وجُنْدُ الله الذين كانوا ينافحون عن الدين الجديد، فـــ "نجد المصادر والمعاني الإسلامية التي تتصل بمصير الإنسان، وسبيل الناس وحياتهم، كقول أعرابية في رثاء ابنها عامر:

أَقَمْتُ أَبْكِيـــــهِ علَـى قَبْـــرِهِ مَنْ لِـــي بَعْـــدَكَ يَـــا عَــــامِرُ

تركْتَنِي فِي الدَّارِ لِـــي وَحْشَـــةٌ قَدْ ذَلَّ مَنْ لَيْسَ لَـــهُ نَاصِـــرُ"[١]

حين تطالع البيت الأول، تجد في ثناياه مدى حزن الأعرابية على ولدها؛ وذلك واضح من انتقال الأعرابية من صيغة الغائب في الشطر الأول، إلى صيغة المخاطَب في الشطر الثاني، فقد عبّرت أنها تبكيه على قبره، وحين أرادت أنْ تصوّر أنّها ليس لها إلاّ فقيدها، خاطبته مباشرةً، وهذا شعور طبيعي لأم ترثي ولدها، تضطرب خواطرها حزنًا وفجيعةً على فلذة كبدها.

فممَّا لا شكّ فيه أنّ هذه العاطفة لا يمكن لإنسان أنْ يجيد التعبير عنها إلاّ أبٌ قلبه مكلوم، وأمٌّ يتفطّر قلبها على الولد المفقود، "خرج عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- يومًا إلى بقيع الفرقد[٢]، فإذا أعرابي بين يديْه، فقال: يا أعرابي، ما أدخلكَ دار الحق؟ قال:

١- العقد الفريد، لابن عبد ربه، ٣/٢٥٩- ٢٦٠.

٢- بقيع الفرقد: مقبرة أهل المدينة.

وديعةٌ لي هنا منذ ثلاث سنين؛ قال: ما وديعتك؟ قال: ابن لي حين ترعرع، فقدته، فأنا أندُبه؛ قال عمر: أسمِعني ما قلتَ فيه؛ قال:

يَا غَائِبًا مَا يَؤُوبُ مِنْ سَفَرِهِ — عَاجَلَــــهُ مَوْتُهُ عَلى صِغَرِهِ

يَا قُرَّةَ العَيْنِ كُنْتَ لِي سَكَنًا — فِي طُولِ لَيلِ نعَمٍ وفِي قِصَرِهِ

شَرِبْتَ كَأْسًا أَبُوكَ شَارِبُهَا — لاَ بُدَّ يَوْمًــــا لَهُ علَى كِبَرِهِ

إلى أنْ قال:

فالحَمْدُ للهِ لاَ شَرِيـــــكَ لَهُ — المَوْتُ فِي حُكْمِهِ وفِي قَدَرِهِ

قَدْ قَسَّمَ المَوْتَ فِي الأَنَامِ فَمَا — يُقَدَّر خَلْقٌ يَزِيــــدُ فِي عُمُرِهِ

قال عمر: صدقْتَ يا أعرابي، غير أنّ الله خيرٌ لكَ منه". [١]

إنّ هذا الأعرابي، على الرغم من أنّه مؤمنٌ بالموت، ويعلم أنّه قدرٌ يُقدِّره الله على كل إنسان، وهو سبحانه الذي يُقدّر الوقت والميعاد، إلاّ أنّه ينَدُب ولده، بعد مرور ثلاث سنين على موته، ويُعدِّد أسباب ذلك؛ من أنه كان سلوة له في الحياة، وأنّ الموت عاجله في صِغَره، ولذلك فهو يعود إلى رشده في آخر الأبيات، فيحمد الله ويشكره، ويتيقَّن أنّ هذا قدر الله، وأنّه لا معقّب لما قدّره الله تعالى، ويتذكّر أنّ الله حين اختار الموت في وقت معلوم لولده، فلا يستطيع مخلوقٌ أن يؤجّل ذلك، ولا فرق في ذلك بين صغير وكبير، طالما أنّ هذا أجل معلوم لعلاّم الغيب.

١- العقد الفريد، ٣/٢٥٥.

وعلى هذا النحو، تطالع كيف تكون عاطفة الأبّ الحزين على ولده الميّت، (وما أصدق بكاء الأب في ولده: [1]

هَوَى ابني مِنْ عُلاَ شَرَفٍ يَهُولُ عُقَابَهُ صَعَدُهْ

هَوَى مِنْ رَأْسِ مرْقَبَةٍ فَزَلَّتْ رِجْلُهُ ويَدُهْ

فَلاَ أمٌّ تبْكِيهِ ولاَ أُخْتٌ فَتَفْتَقِدُهْ

هَوَى عَنْ صَخْرَةٍ صَلْدٍ فَفَرَّتْ تَحْتَهَا كَبِدُهْ

لقد سقط الولد سقطة لا إقالة منها، سقط في هاوية الموت بأسفل الجبل، وممَّا زاد من فجيعة الأب أنّه رآه، وهو يسقط في قراره الأبدي، ولم يستطِع الأب أنْ يمدّ له أي عون...فلا يجد إلاّ عبارات اللوعة والألم والوجد والبكاء.

فتجد الولد أقرب ما يكون على الوالد؛ لأنّه ابنه مضغة منه، وفلذة كبده، ومن الطبيعي أن يؤثّر هذا الحدث على الوالد تأثيرًا كبيرًا، فيصبح حاله كغير الحال التي كان عليها قبل الحدث، وتختفي الآمال وتسيطر عليه الآلام،ولعلّ موت الولد يزيد من الدموع المنسكِبة، حتى أنّ الإسلام لم يمنع تلك الدموع، ولم يحرّمها، وخير شاهد على ذلك بكاء رسول الله –صلى الله عليه وسلم– على فقد ابنه إبراهيم.

وممَّا يلفت النظر أنّ التعزِّي في الإسلام قد اختلف عمّا كان عليه قبله؛ إذْ عمّت أضواء الإسلام في النفوس، فبدت نزعة جديدة تتمثّل في التسليم لله، والرضا بقضائه، والصبر على امتحانه احتسابًا وطلبًا للأجر والمثوبة من عند الله..."وهكذا ترى بأنّ الدافع العقيدي الجبّار يدفع بالأم إلى أنْ تقود بنيها جميعًا بلسانها إلى الجهاد، وتعدُّهم له، وكذلك الأبناء الذين عصوا آباءهم في سبيل الجهاد في سبيل الله، وهذا كله بسبب القوة الدافعة التي يغذِّيها الإيمان العميق بضرورة الانطلاق بالرسالة إلى كافة الناس؛ ليخرجوهم من

١- ديوان الحماسة، لأبي تمام، شرح التبريزي، ت: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ٢/ ١٨٤.

عبادة العباد إلى عبادة ربّ العباد، ومن جور الأديان إلى عدل الإسلام، انطلقوا جميعًا يلبُّون داعي الله". (١)

وهكذا ترى أنّ المسلم الحقّ يعلم أنّ الموت بيد الله، وهذا ما تغيَّر في نظرة الشعراء بعد أنْ نقَّى الإسلام منظور حياتهم، وأزال ما كان من جهلٍ في حياة أهل الجاهلية قبل ظهور الدين القويم.

فهذا عبد الله بن الأهتم يرثي ابنًا له، يقول(٢):

دَعوتُك يا بُنيِّ فلم تجِبْــــني ... فَرُدّت دَعْوتِي يأساً عليِّ

بَموتِكَ مَاتَتِ اللّـــذَّاتُ منِّي ... وَكَانت حَيَّةً مَا دُمْتَ حيًّا

فيَا أسَفًا عَلَيْك وطُولَ شَوْقي ... إلَيكَ لَوْ أَنَّ ذَلِكَ رَدَّ شَيًّا

فعلى الرغم من فجيعة الشاعر في ابنه، وهو فلذة كبده، إلاّ أنه يوقِن أنّ ذلك لن يردّ شيئًا ممَّا كتبه الله تعالى، وهذا لا يمنعه من أن يصوّر حزنه، ويتَّضح ذلك جليًّا في مناداته عليه، كما يصوّر ذَهابَ نفسه عن التمتُّع بملذّات الحياة بعد فقدان ولده، وهذه مشاعر طبيعية صادقة، لا يمكن الحيد عنها.

هكذا نرى أنّ المعاني الإسلامية قد أخذت مأخذها في قصائد الرثاء بوجه عام، وفي رثاء الأولاد على وجه الخصوص؛ لأنّ الأب المؤمن كان دائمًا يأمل بأنّه سيلقى ابنه المؤمن، حين يلتقي به في الجنة، فلذلك اصطبغ الشعر عندهم –حتَّى في ظل هذه المعاناة– بهذا اللون من الصبر والتجلُّد لفقد الأولاد.

١- شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، النعمان عبد المتعال القاضي، مكتبة الثقافة الدينية، الموقع الرسمي للمكتبة الشاملة، ط١، ١٤٢٦هــ/ ٢٠٠٥م، ص٤٢.

٢- العقد الفريد، ٣٥١/١.

الرثـاء في عصر بنِي أُميَّة:

حين تنتقل إلى عصر بني أُميَّة، تجد الرثاء بشكل عام موجودًا، قصدوه للتعبير عن حسرتهم على فراق أحبّتهم، وتعزيةً لأنفسهم أو لغيرهم، وأختار في الدولة الأموية رثاء الخلفاء، ولعلّ أبرز مَن رثاه الشعراء هو الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز، الذي قال فيه جرير: [(١)]

يَنْعَى النُّعَاةُ أَمِيرَ المــؤْمِنِينَ لَنَــا   يَا خَيْرَ مَنْ حَجَّ بَيْتَ اللهِ واعْتَمَر

حُمِّلْتَ أَمْرًا عَظِيمًا فَاصْطَبَرْتَ لهُ   وَقُمْتَ فِيهِ بِأَمْرِ اللهِ يَــا عُمَــرا

فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ لَيْسَتْ بِكَاسِــفَةٍ   تُبْكِي عَلَيْكَ نُجُومَ اللَّيْلِ والقَمَرَا

فهذا نعي جرير لخليفة المسلمين الخامس عمر بن عبد العزيز، "فجرير يذكر له تقواه وعبادته وحجه بيت الله، ويفضّله على كل المسلمين في صلاحه وزُهده، ويثني على اضطلاعه بأمور رعيته، وإقامته لشريعة ربِّه، ثم يصوّر عِظَم المصيبة فيه". [(٢)]

استخدم جرير كلّ الأساليب المؤكّدة لما جاء به في رثاء أمير المؤمنين عمر بن عبد العزيز، فهو يستخدم -إلى جانب عاطفته الجيَّاشة، التي تنمّ عن حزن عميق- أسلوب الإقناع العقلي؛ تأكيدًا على تقواه وحرصه على الدولة الإسلامية، وكذلك استخدم أسلوب التشخيص؛ فها هو يخلع على مظاهر كونية صفات إنسانية، فالشمس تظهر في مظهر الراثية لرحيله، وهذا يجعل النجوم والكواكب جميعهنَّ في حالة من البكاء المستمر.

١- شاعر زمانه ، أبو حزرة ، جرير بن عطية بن الخطفى التميمي البصري، مدح يزيد بن معاوية ، وخلفاء بني أمية ، وشعره مدون...وقيل:كان جرير عفيفا منيبا ، توفي سنة عشر بعد الفرزدق بشهر ، وترجمته في " تاريخ دمشق"في كراسين... انظر: سير أعلام النبلاء، لمحمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، مؤسسة الرسالة، الطبقة الثانية، الجزء الرابع، ١٤٢٢هـ /٢٠٠١م، ص٥٩١.

٢- الرثاء، لشوقي ضيف، ص٥٩.

وأمّا عن رثاء الأولاد، فنطالع ما قاله الفرزدق[١]:

أَبى الحُزْنُ أَنْ أَسْلُو بَنِيَّ وَسَوْرَةٍ   أَرَاهَا إِذَا الأَيْدِي تَلاَقَتْ غِضَابُهَا[٢]

إنّ العاطفة الإنسانية تظهر جليّة في أزهى صورها، ويتصدّى لها الشعراء، كلٌّ حسب ما لاقاه من معاناة إنسانية، حين يُفجَع بهازم الملذّات، لاسيّما في أحبّ وأقرب الناس إلى قلبه؛ ألا وهو الابن، ومن ذلك ما قاله الفرزدق: [٣]

فَلَسْتُ ولَوْ شَقَّتْ حيَازِيمَ نفْسِهَا   مِنَ الوَجْدِ بَعدَ ابْنَيْ نَوَارُ يُلاَئِمُ[٤]

عَلَى حُزْنٍ بَعْدَ الذَيْنِ تَتَابَعَـــا   لَهَا والمَنَايَا قَاطِعَـاتُ التَّمَـــائِمِ

يقف الفرزدق مع نفسه وقفةً صادقةً، فهو يعلم علم اليقين أنه لا يُجدي شيءٌ من البكاء والعويل وغيره في إعادة شيءٍ ممَّا قُدِّر من موت ابنيْ (نوار)؛ زوجته، فقد مات ابناها، واحدٌ تلو الآخر، ولكن لا مفرّ من ذلك، فإن الموت يخطف الأولاد ولو كانوا صغارًا في المهد.

وتعبير الفرزدق بقوله (شقّت حيازيم نفسها) إنّما يعبّر عن لوعة شديدة وفجيعة أصابت قلب (نوار) الأم على ابنيْها، فقد تمزَّق قلبها وأحشاؤها وصدرها بسبب تتابُع فقداها لولديْها.

١- ديوان الفرزدق، جمع وتعليق: عبد الله الصاوي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج٢، ١٩٦٩م، ٨٨٥، نقلاً عن كتاب: رثاء الأبناء في الشعر العربي، لمخيمر صالح موسى يحيى، ص٢٠.

٢- يُقَال : رجل غَضِبٌ وغُضُبٌ إلى آخر ما ذكر أي يَغْضَبُ سَرِيعاً وقيل : شَدِيدُ الغَضَب . وقد نقل الجوهَرِيُّ بعضَ هَذِهِ الألفاظ عن الأَصْمَعِيّ . وَهِي أَي الأُنْثَى غَضْبَى كسَكْرَى ويُوجَدُ في بَعْضِ النُّسَخ بالمَدّ وهو شَاذٌّ والصَّوَابُ بالقَصْرِ كما في نُسْخَتِنَا . وغَضُوبٌ مُبالَغة . ويستوي فيه المُذَكَّرُ والمُؤَنَّث وسيَأْتِي أَنَّه اسمُ غَضْبَانَةٌ وملآنَةٌ وأَشْباهُهُما وهي لُغَةٌ قَلْيلَةٌ صرَّح به ابنُ مَالِك وابنُ هشَام وأَبُو حَيَّان ج غضَابٌ بالكَسْر. انظر: تاج العروس، للزبيدي، ٨٢٤/١.

٣- ديوان الفرزدق، ٧٦٤/٢.

٤- جاء في معنى "حيازيم": الصدر وقيل الوسط وقيل الحَيَازيمُ ضلوع الفُؤاد وقيل الحَيْزوم ما استدار بالظهر والبطن وقيل الحَيْزومانِ ما اكتنف الحُلْقوم من جانب الصدر أَنشد ثعلب يدافِعُ حَيْزومَيْهِ سُخْنُ صَرِيحِها وحلقاً تراه للثُّمالَةِ مُقْنَعا واشْدُدْ حَيْزومَكَ وحيَازِيمك لهذا الأَمر أَي وطِّنْ عليه وبعير أَحْزَمُ عظيم الحَيْزوم وفي التهذيب عظيمُ موضعِ الحِزام والأَحْزَمُ هو المَحْزِمُ أَيضاً يقال بعير مُجْفَرٌ..انظر: لسان العرب، لابن منظور، ١٣١/١٢.

وليس هذا التصوير لما تعانيه زوجة الفرزدق (نوار) بغريبٍ، إذا ما وقفنا بإزاء ما قاله الفرزدق نفسه، وصوّر فيه إحساسه بفقدان ولديْه في موضع آخر من الديوان، إذْ تطالعه وهو يقول: [١]

ومَا ابْنَايَ إلاَّ مِثْلُ مَنْ قَدْ أَصَابَهُ ... حِبَالُ الْمَنَايَا بَرُّهَا واشْتِعَابُهَا

ليس هناك أدلّ على تصوير هذه الفاجعة من أنْ يتصوّر الفرزدق ولديْه حين اختطفما الموت، بأنّ المنايا اجتمعت عليهما، بكل ما أُوتِيتْ الدنيا من برّها وشعابها وكل مناحيها، فأصابته في ولديْه الغاليين عليه.

وإنْ ذُكِر الفرزدق، جال في الخاطر (على الفور) ذِكْرُ جرير، وكأنّهما يشتركان حتَّى في الرُزء والمنايا والخطوب، فها هو يرثي ابنًا له، يُقال له سوّادة، هلك بالشام، مُبدِيًا عليه الحسرة والتألُّم، يقول: [٢]

قَالُوا نَصِيبُكَ مِنْ أَجْــرِ فَقُلْــتُ ... مَنْ للْعَرِينِ إِذَا فَارقْتُ أَشْبَالِــــي

لَكِنْ سَــوَادةُ يَجْلُــو مُقْلَتِــي ... بَازَ بِصَرْصَرَ فَوْقَ المَرْقَبِ العَالِــي

فَارَقَنِي حِينَ كَفَّ الــدَّهْرُ مِــنْ ... وحِينَ صِرْتُ كَعَظْمِ الرِمَّة البَالِــي

إنَّ الثَوِيَّ بِذِي الزَّيْتُونِ فَاحْتَسِبِــي ... قَدْ أَسْرَعَ اليَوْمُ فِي عَقْلِي وفِي حَــالِي

فنلمح مدى الأسى والحزن الذيْن يعتصران قلب جرير على ولده، فالأهل حوله يواسونه بأنّ له أجر الصابرين على المصيبة، وعلى الرغم من أنّه متأكّد من ذلك، إلاّ أنه كان يعتبره كحامي العرين، وقد اختُطِف من مكانه هذا. وممَّا زاد هذه اللوعة والفجيعة عند الشاعر، أنه مات في الوقت الذي فقد فيه بصره، وكان في أمسّ الحاجة في ذلك الوقت لأنْ يستند عليه في الحياة، وأنْ يأخذ بيده، لكن قضاء الله لا مردّ له، ولذا يطلب من امرأته أنْ تحتسبه عند الله وتتجمّل بالصبر.

١- ديوان الفرزدق، ٢/٧٦٤.

٢- شرح ديوان جرير، محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، ص ٤٣٠- ٤٣١.

الرثـاء في العصر العباسي:

إذَا كان العصر العباسي الأول هو أزهى العصور في جميع مجالات الفن الأدبي، لاسيّما الشعر العربي. فإنَّك حين تتناول الرثاء في العصر العباسي، تجد أنَّ أبرز ما قِيل فيه جاء في رثاء المدُن؛ كبغداد، والبصرة. فهذا الخريمي يرثي بغداد في مطوّلة، بلغت خمسةً وثلاثين ومائة بيتٍ، وممَّا قال: [1]

قالوا وَلَم يلعبِ الزَمــان بِبَــغ ... دادَ وَتعثُــر بِهــا عَواثِرُهــا

إِذْ هيَ مثلُ العَــروسِ باطِنُهــا ... مشــوّق لِلفَــتى وَظاهرُهــا

جَنّـــةُ خلـــدٍ وَدارُ مَغبَطــةٍ ... قــلّ مِــن النائِبــات واترُهــا

دَرّتْ خلوفُ الــدنيا لِســاكِنها ... وَقَــلَّ معســورُها وَعاســرُها

وانفرجت بــالنَعيم وانتَجعــتْ ... فيهــا بِلَــذَّاتها حواضــرُها

فالقَومُ منــها في روضَــة أُنُــفٍ ... أَشرق غِــبَّ القِطــار زاهرُهــا

إلى أن يقول:

فَلَم يَــزَل وَالزَمــان ذو غِــيرَ ... يَقــدحُ في ملكِهــا أَصــاغرُها

حَتّى تَســاقَت كأسًــا مثمِّلَــةً ... مِــن فتنــة لا يُقــالُ عاثِرُهــا

وافتَرَقَــت بعــد أُلفــةٍ شــيعًا ... مَقطوعَـــةً بينَهــا أَواصــرُها

يا هلْ رأيتَ الأَملاكَ ما صــنعتْ ... إِذْ لَم يَرعُها بالنُّصــحِ زاجرُهــا

١- ديوان الخريمي، جمعه وحقّقه: علي جواد الطاهر، ومحمد جبار المعيبد، ط دار الكتاب الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١م، ص ٢٧.

فهذه لوحة فنية، فيها يندب الشاعر بغداد، تطالِع في اللوحة الأولى ما كانت عليه بغداد من زينة ومجد وعزّ، فهي عروس باطنها مثل ظاهرها؛ لأنها جنة الخُلد، خالية من المحن والكوارث، يسعد فيها أهلها بما فيها من متاع ونعيم.

ثم ينقلنا إلى اللوحة الثانية، والتي يظهر فيها التبايُن الشديد، حيث تساقطت كمَن يتمايل من كثرة ما شرب من الخمر، وأصبحت مقسَّمة شيَعًا وفِرَقًا بعد اجتماع وقوة ووحدة.

وأمّا عن رثاء الأولاد في العصر العباسي، فقد تعدَّد وانتشر؛ ومن ذلك قصيدة ابن الرومي، التي يرثي فيها ابنه محمدًا، الذي كان واسطة العقد، فسكب فيها روحه ولوعته، حتى عُدَّت من عيون الشعر. يقول ابن الرومي[1] في مطلع قصيدته:

بُكَاؤُكمَا يشْفِي وإنْ كَانَ لاَ يُجْدِي — فجُودَا فقَدْ أوْدَى نَظِيركُمَا عِنْدِي

بُنيّ الذِي أهْدَتْه كفَّـايَ للـثَّرَى — فيَا عِزَّةَ الُمهْدَى ويَا حَسْرَةَ الُمهْدِي

ألاَ قَاتَـلَ اللهُ المـنَايَـا ورَمْـيَهَا — مِنَ القَوْمِ حَبَّاتِ القُلُوبِ علَى عَمْدِ

تَوَخَّى حِمَامُ المـوْتِ أوْسَطَ صِبْيَتِي — فللَّهِ كَيْفَ اخْـتَارَ وَاسِطَةَ العِقْـدِ[2]

إنَّ أول ما يقع عليه نظر القارئ في مطلع القصيدة هو مخاطبة ابن الرومي لعينيه، فكأنَّه يردُّ على عينيْه بعد أنْ جادت عليه بالدموع، التي لا تجدي شيئًا؛ مع عِظَم مصابه، صوَّر شوقي ضيف مأساة ابن الرومي بقوله: "إنّه يشعر كأنَّ نفسه تتساقط من بين

١- ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ)؛ وقد اشتهر بابن الرومي لأنه رومي الأصل، ولد في بغداد ونشأ بها ، كان من طبقة الشعراء المشهورين من أمثال بشار والمتنبي والبحتري وأبي تمام...انظر: من عيون المراثي، لمحمد إبراهيم نصر، ط ١، دار الرشيد، سوريا، ١٩٨٩م، ص ١٣٧.

٢ - الرثاء، لشوقي ضيف، ص٢٢.

جنبيْه، وهذه الزهرة الحالمة التي كان يجد فيها فرحة قلبه وحشاه قد أَخذت تذوي قبل الأوان، وكأنَّه لم يستمتِع منها بشمَّة ولا ضمَّة، فيالَ بؤس الحياة!". [1]

ونلحظ من هذا المطلع اعتراضه على المنايا والمصائب، وطلبه من الله أنْ يقاتل المنايا ولقد صرَّح ابن الرومي عن رفضه للصبر بشكل صريح، ورفض المثوبة والجزاء، حيث يقول[2]:

ومـــا سَرَّني أنْ بِعْتُهُ بِثـــَوَابِهِ ... ولَوْ أَنَّ التَخـــْلِيدَ فِي جَنَّةِ الخـــُلْدِ

ولاَ بِعْتهُ طَوْعًا وَلَكِنْ غُصِبتُهُ ... وَلَيْسَ عَلَى ظُلْمِ الحَوَادِثِ مِنْ مُعْدِي

هذه الصورة تؤكِّد عمق الجرح الذي أدّى بابن الرومي إلى أنْ يفقد صوابه، ويخرج عن وقار الشاعر المؤمن.

ولقد استخدم ابن الرومي في قصيدته نوعًا من أنواع البديع، يقول[3]:

وَأَنْتَ إِنْ أُفْرِدْتَ فِي دَارِ وَحْشَةٍ ... فَإِنّي بِدَارِ الأُنْسِ فِي وَحْشَةِ الفَرْدِ

هذا المسلك البديعي يسهِم في تشكيل صورة شعرية لحاله التي آل إليها بعد ابنه، الأمر الذي يزيد من تأثير الصورة الشعرية في المتلقِّي.

إنَّ ما تميَّز به ابن الرومي في تصوير ألمه بفقد ابنه، تلك الأمنية التي تمنَّاها؛ وهي أن يذهب إلى عالم الأموات؛ حيث يجد ابنه فيظلُّ قريبًا منه جسمًا وروحًا، يقول[4]:

أوَدُّ إِذَا مَا المَوْتُ أَوْفَدَ مَعْشَرًا ... إلى عَسْكَرِ الأَمْوَاتِ أَنّي مِنَ الوَفْدِ

١- ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ)؛ وقد اشتهر بابن الرومي لأنه رومي الأصل، ولد في بغداد ونشأ بها ، كان من طبقة الشعراء المشهورين من أمثال بشار والمتنبي والبحتري وأبي تمام...انظر: من عيون المراثي، ص ١٣٧.

٢ - من عيون المراثي، ص ١٤٥ .

٣ - المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

٤ - نفسه، ص١٤٣.

وإذا لم تتحقَّق هذه الأمنية، فإنه يتمنَّى أمنية أخرى؛ هي زيارة طيف ابنه له حين النوم،يقول ابن الرومي [1]:

ومَنْ كَانَ يَسْتَهْدِي حَبِيبًا هَدِيَّةً فَطَيْفُ خَيَالٍ مِنْكَ فِي النَّومِ أَسْتَهْدِي

لم يتطرَّق ابن الرومي لوصف صراع ابنه مع الموت، بل وصف جمال ابنه قبل الموت، وما آل إليه ذلك الجمال يقول [2]:

أَلَـحَّ عَلَيْهِ الـنَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ إلى صُفْـرَةِ الجَادِي عَنْ حُمْرَةِ الـوَرْدِ

وظَلَّ عَلَى الأَيْدِي تَسَاقَطَ نَفْسَهُ وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي القَضِيبُ مِنَ الرّنْد [3]

بهذه الصورة الأخيرة، حاول الشاعر أن يُخرِج شيئًا ممَّا يكتمه في قلبه من الحزن والفجيعة على ابنه، الذي عانى في مرضه وتألَّم، ولم يستطِع أنْ يصنع له شيئًا، فقد ظلّ ينزف، حتى شحُب واصفرّ لونه، بعد أن كان متورِّد الوجه يافعًا قويًّا..

---

١ – من عيون المراثي ، ص١٤٣.

٢ – المصدر السابق، ص ١٤٤ .

٣ – الزَّند: العود الذي يُقْدَحُ به النارُ...انظر: تاج العروس، للزبيدي، ٢٠٠٩/١.

الرثاء في العصر الحديث:

كثُر الرثاء في أدب العصر الحديث؛ بصوَرِه المتنوّعة، وكثُر الشعراء الذين تناولوا الرثاء بقصائدهم، "ولمَّا كان الشاعر أقرب الناس للولد الفقيد، وألصقهم به، فمن الطبيعي أن يكون وقع الحدث أكثر ما يكون على الوالد؛ لأنّ ابنه مضغةٌ منه، وفلذة كبده، ومن الطبيعي أيضًا أنْ يؤثّر الحدث على الوالد، إلى آخر حدّ، وأبعد مدى، فتصبح الحال غير الحال، وتختفي الآمال، وتسيطر الآلام". [1]

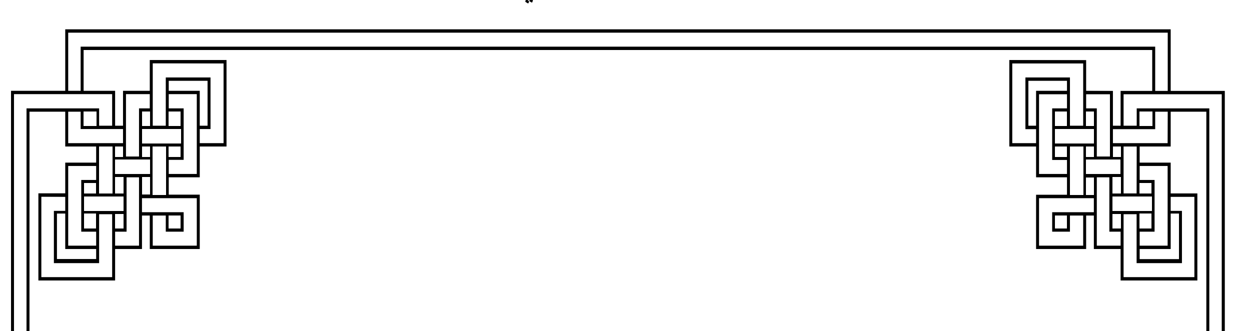
فقد ظهر هذا اللون في قصائد شعراء عدَّة؛ منهم فـهذا نزار قباني في رثاء ابنه توفيق قائلاً:

مُكَسَّرَةٌ كَجُفُونِ أَبِيكَ هِيَ الْكَلِمَاتُ ..
وَمَقْصُوصَةٌ، كَجَنَاحِ أَبِيكَ، هِيَ الْمُفْرَدَاتُ..
فَكَيْفَ يُغَنِّي الْمُغَنِّي ؟
وَقَدْ مَلَأَ الدَّمْعُ كُلَّ الدَّوَاةِ..
وَمَاذَا سَأَكْتَبُ يَا اِبْنِي ؟
وَمَوْتُكَ أَلْغَى جَمِيعَ اللُّغَاتِ..

إنّ الكلمات قد جمُدت لدى الشاعر، كما جفَّت جفون عينيْه من كثرة البكاء، وأصبحت الكلمات مقصوصة، فلم يعُد قادرًا على الإبداع والكتابة؛ لأنّ موت ابنه قضى على كل ما يمكن أن يقدّمه من كتابات.

وعلى هدْي هذا العرض المُوجَز للمراثي بصفة عامة، ومراثي الأولاد بصفة خاصة فإنّ الباحثة في هذا العمل –بعونٍ من الله– ستحاولُ (جمعًا وتحليلًا) الوقوف على ما جاء في رثاء الأولاد، مُلقِيَةً الضوء على الجوانب المضمونية، والفنية، والإبداعية فيها.

١– رثاء الأبناء في الشعر العربي، إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مخيمر صالح موسى يحيى، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨١م، ص١٩.



الفصل الأول

رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث: دراسة مضمونية

المبحث الأول: الحزن والتفجُّع

المبحث الثاني: الحنين والذكريات

المبحث الثالث: انهيار الآمال

المبحث الرابع: الإيمان بالقضاء والقدر



توطئة:

جاءت قصائد رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث خصبةً بالمضامين التي تعكِس حالة التحفُّز الوجداني والانبعاث اللاشعوري لأشجان النفس الحزينة المنكسِرة؛ التي أصابها الموت في أغلى ما لديْها، فانبرى الشعراء يعبِّرون عن هذه المعاني الحزينة، مصوِّرين الأسى والحزن والتفجُّع تارةً، وتارةً أخرى يشدُّهم الحنين إلى ما كان من ذكريات جميلة، جمعتهم بفلذات قلوبهم...وحين يسترسلون في وصف أحزانهم، يصلون إلى مرحلة قُصوَى من الإحساس بانهيار آمالهم، تلك التي كانوا يرسمونها وينتظرونها في أولادهم. ولكن حين تهدأ ثورتهم، يتصبَّرون بما ألهمهم الله من إيمان، فيلجئون إليه، ويسلِّمون أمرهم لما قضى به الله.

المبحث الأول: الحزن والتفجُّع

المبحث الأول: الحزن والتفجُّع

الحزنُ والحَزنُ: نقيض الفرح، وهو خلاف السرور، والجمع أحزان، حَزَنَه لغة قريش، وأحْزَنه لغة تميم، وفي حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم-: "أنّه كان إذا [حزنه]؛ أي أوقعه في الحزن، أمرٌ، صلّى، ويُروَى بالباء".[1]

قال الله تعالى: {**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى**} [سورة النجم: ٤٣]. وقال تعالى: {**قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا ۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**} [البقرة: ٣٨].

وفي الاصطلاح هو: "حالة انفعالية تتَّصف بمشاعر غير سارة، وتعبّر عن ذاتها بالتأوُّه والبكاء وقلة الميل إلى تحريك العضلات الإرادية"[2]. فالحزن "ألَمٌ نفساني يغمُر النفس كلها"[3].

ولا شكّ أنّ الحزن على مرّ العصور يعتبر "مادة أساسية في قصائد الرثاء، وهو الخيط الذي يلفّ أفكارها"[4]، "وهو أحد صور العاطفة والمشاعر الإنسانية الفطرية"[5].

فعاطفة الحزن هي العاطفة التي تطبع جميع قصائد الرثاء، ورثاء الأبناء خاصة وهذا لا يعني أنَّ هذه القصائد لا تضم عواطف أخرى، أو لا تثير فينا ألوانًا أخرى من الأحاسيس، على الرغم من أنَّ الحزن هو الذي يغذِّي هذه العواطف.

ولا يعني كذلك أنَّ عاطفة الشعراء الحزينة "كانت عند جميع الشعراء على مستوى واحد؛ من حيث درجة العمق، ولو صدق هذا، لاختفى ذلك الإحساس المتنِّوع الذي يحسُّ به القارئ، عندما يقرأ مرثية في رثاء الأبناء، ولأغنت مرثية واحدة عن غيرها من

---

١ – لسان العرب، لابن منظور (ت٧١١هـ/١٣١١م)، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م، ص١١١.

٢ – معجم علم النفس، فاخر عاقل، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧١م، ص١٠٠.

٣ – المعجم الفلسفي، جميل صليبة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧١م، ص٤٤٦.

٤ – رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص٢٠.

٥ – الحزن والاكتئاب على ضوء الكتاب والسنة، عبد الله الخاطر، راجعه وقدّمه له عبد الرازق بن محمد الحمد، المنتدى الإسلامي، الرياض، ١٤١٢هـ، ص١٦.

المراثي، غير أنَّ لكل مرثية طرازها الخاص، الذي تمتاز به دون غيرها من المراثي. ومن هنا فإنَّ التنوُّع هو الصفة التي اتَّصفت بها عاطفة الرثاء بالإضافة إلى عاطفة الحزن العامة" [١].

ويعدُّ رثاء الآباء لأبنائهم من أصدق أنواع الرثاء؛ لأنّه يعبّر عن زفرات الشاعر الملتهبة على فلذة كبدٍ ذهبت ولن تعود، فظاهرة رثاء الأبناء ليست بدعًا في أدبنا العربي وإنّما هي "ظاهرة موجودة منذ بدء التاريخ لهذا الأدب". [٢]

فالرثاء ليس صورة أدبية لعصر ما فحسب، بل هو وثيقة تاريخية واجتماعية وفكرية فوق ما هو نابع من الروح والذات؛ "لهذا لم يكن الرثاء منغلقًا في دائرة البكاء والأحزان والتهويل والوعيد أو في دائرة تعدِّد الصفات...وإنما كان تجربة حية كاملة الأبعاد للحياة والموت والبحث عن المصير". [٣]

حيث "تواجه الإنسان في حياته صدمات شتّى، تسبّب له الحزن والأسى، وأعظم تلك الصدمات فراق الأحبَّة، وأشدّ صور الفراق إيلامًا ما كان سببه الموت، ممَّا يفجِّر عاطفة الحزن في النفس الإنسانية". [٤]

ولعل لرثاء الأبناء منزلة كبيرة في الرثاء العربي؛ لأنَّ رثاء الابن يمتاز بحرقة عالية ويبقى ذا سمةٍ خاصة عند الأمهات؛ لأن الأم تبكي في ابنها أُمُومتها، فتعاودها صورة الحنان والبراءة في ذلك البكاء، ومما يدل عليه قول أم قطن[٥] في ابنها: [٦]

يَا فَرْحَةَ القَلْبِ وَالأَحْشَاءِ والكَبِدِ ... يــَا لَيْتَ أَمَّكَ لَمْ تَحْبَــلْ وَلَــمْ تَلِــــدِ

---

١ - رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص ٢٠.

٢ - شعر أبي الوليد الباجي، وائل أبو صالح، مجلة بيت لحم، المجلد ١٥، ١٩٩٦م، ص١٤٤.

٣- انظر: الرثاء في الجاهلية والإسلام، حسين جمعة، ط ١، دار العلم، دمشق، ١٩٩١ م ، ص ١٩.

٤ - التشبيه في مختارات البارودي، محمد رفعت أحمد زنجير، رسالة معدّة لنيل درجة الدكتوراه، في البلاغة والنقد، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م، ص٢٤١.

٥ - أعرابية من العصر الجاهلي، انظر: حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ط١، دمشق: دار العلم : ١٩٩١م، ص١٩.

٦ - التشبيه في مختارات البارودي، ص ٧٢.

لَمَّا رَأَيْتُكَ قَدْ أُدْرِجْتَ فِي كَفَنٍ مُطَيِّبًا لِلْمَنَايَا آخِرَ الأَبَدِ

أَيْقَنْتُ بَعْدَكَ أَنِّي غَيْرُ بَاقِيَةٍ وَكَيْفَ يَبْقَى ذِرَاعٌ زَالَ عَنْ عَضُدِ

"وقد يمرّ الإنسان بمرحلة خطيرة بين الحزن والتفجُّع، لدرجة أنّه يُصاب بإنكار ذلك المُصاب، وعدم التصديق، فلا يصدِّق بالذي حصل؛ وذلك لكي يهوِّن على نفسه المصيبة". [1]

ومن الطبيعي أن يكون الشعراء هم أكثر الناس تأثُّرًا بالحزن؛ من أجل ذلك، تجد "الحضور المكثَّف لظاهرة الحزن في قصيدة الرثاء، وهذا جعل منها ظاهرة أصيلة تنبع من جوهر النصّ الشعري".[2]

وإذا كان الشاعر موهوبًا بالفطرة، فإنّ هناك عوامل تساعد على تفجير هذه الطاقات الإبداعية الشعرية بداخله، ولعلّ من أبرزها مشاعر الحزن؛ حيث "تولِّد مشاعر الحزن في نفس الشاعر انفعالات تهيِّجه على قول الشعر، وتبرز قيمة هذه الانفعالات عند الرثاء". [3]

إنّ الحزن ردّ فعل طبيعي للمواقف والأحداث المؤلِمة، إلاّ أنّ البعض يراه عاطفة سلبية، يقول أحمد الشايب: "إنّ الحزن في الأصل عاطفة سلبية، تحمل الإنسان على العكوف على النفس، والتفكير في شأنها، فهو انهزام أمام الكوارث، ومَدعَاة إلى العظة والاعتبار". [4]

١ - الحزن والاكتئاب على ضوء الكتاب والسنة، ص٢٤.

٢ - رثاء الأسرة في شعر ابن حمديس الصقلي، مصلح بن بركات المالكي، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، في الأدب العربي، جامعة أم القرى، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م، ص١٢٩.

٣ - التشبيه في مختارات البارودي، ص٢٤١.

٤ - الأسلوب، أحمد الشايب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٠م، ص٨٥

إلاّ أنّ هناك رأيًا آخر، يرى عكس ذلك، حيث يرى أنّ: "الحزن عاطفة إيجابية وليست سلبية؛ لأنّ مَن يرى إنسانًا خاض تجربة موتٍ لحبيب أو عزيز عليه، ولم يحزن، نقول بأنّ مشاعره سلبية، وأنّه يشعر بلا مبالاة بتلك المصيبة، فهو ينسحب من الواقع ولا يعترف بالمصيبة التي حلَّت عليه". [1]

ولعلَّ "البكاء من أهم مظاهر حزن الشعراء وتأثُرهم...وحفلت مراثي الشعراء لأبنائهم بالحديث عن البكاء والدموع والعبرات، وجاء حديث الشعراء في صور مختلفة؛ منها وصف بكاء الشاعر ودموعه وغزارتها"[2]، كما أنَّ البكاء شعور إنساني وجداني يقع في نفس الشاعر، فيعتلج لسانه بالقول وينطلق بمكنون صدره، فيعبّر عن ذلك بما اصطلح عليه فن الرثاء.

إنّ البكاء مظهرٌ من مظاهر الحزن والتأثُّر عند الشعراء، "فالشاعر يئنُّ ويتفجَّع حين يشعر بلطمة مروّعة تصوَّب إلى قلبه" [3]؛ وذلك لأنه قد اخترم الموت أغلى ما لديْه في الحياة، ألا وهو ولده، الذي كان يرتجيه من الزمان، ويعدُّه ليصبح يده التي يبطش بها، وقدمه التي يسعى بها، ويطلب من الله أنْ يحقِّق كلّ ما يرجوه ويأمله فيه.

ومن هنا كان رثاء الآباء لأولادهم من أصدق أنواع الرثاء؛ "لأنّه يعبّر عن زفرات الشاعر الملتهِبة على فلذة كبد ذهبت ولن تعود، فظاهرة رثاء الأبناء ليست بدعًا في أدبنا العربي، وإنّما هي ظاهرة شعرية موجودة منذ بدأ التاريخ لهذا الأدب". [4]

إنّ هذه العاطفة تشمل في طيِّها جوانب متعدّدة؛ من الحزن والتفجُّع والتألُّم للمصاب الأليم، واستغراق في عالم الذكريات والحنين إلى ما كان للأبناء من ماضي مليء بالأحداث، التي لا ينساها الآباء، فهي تظل تلوح في خيالهم وأرواحهم وقلوبهم، وكثيرًا ما تنتهي بشيءٍ من الحكمة والتعقُّل، وذلك بالرجوع إلى الصواب والعقل، وتذكُّر أنّ الله

١- رثاء الأب في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير في الأدب، عفاف إبراهيم حسين الخياط، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، ١٤٣٣ هـ -٢٠١٢م، ص١٢.

٢- رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص٢٢- ٢٥.

٣ – الرثاء، شوقي ضيف، ص٥.

٤ – شعر أبي الوليد الباجي، وائل أبو صالح، مجلة بيت لحم، المجلد ١٥، ١٩٩٦م، ص١٤٤.

وحده صاحب الأمر، وله كل شيء، فيعود الشاعر، ليسلّم أمره لله، ويرضى بالقضاء والقدر.

و"كم هي صعبة حالة العيّ والذهول التي يُصاب بها مَن اعتصر قلبه ألمًا، وتمزّقت جوارحه حزنًا على أعزّ مَن فقد...الابن الذي هو أغلى ما يملك الإنسان، بل هو مَن يزرع فيه الأب أحلامه، ويبني عليه طموحاته وآماله، فكيف وقد اختطفه الموت من أمام ناظريْه، مُخلِّفًا في نفسه جرحًا عميقًا، لا يتوقّف نزيفه، بل وندبةً يستحيل إخفاؤها في صفحات النسيان". [١]

إنّ مثل هذا الحزن هو ما تطالعه في ديوان اللَّظى، للشاعر عبد الفتاح عمرو[٢]، حين نتأثّر مع الشاعر بلوعة الحزن العاصف بأوتار القلب، وهو يقول –من قصيدة بعنوان ولدي الفقيد–: [٣]

يـــا كبـــدًا أدميْـــتَ[٤] فـــؤَادِي   وزَرَعْـــتَ لَهَمِّـــي أَشْـــجَارَا

---

١ – فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية ٧٨٤- ٩٢٣هـــ)، دراسة تحليلية، خالد نبيل أبو علي، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، الجامعة الإسلامية، غزة، ١٤٣٣هـــ/٢٠١٢م، ص٦٩.

٢ – عبد الفتاح عايش عمرو ، ولد عام ١٩٤٨ في مدينة الخليل، أنهى دراسته الثانوية في عمان ١٩٦٧، وحصل على بكالوريوس في الشريعة الإسلامية من الجامعة الأردنية ١٩٧١، وماجستير في الفقه والتشريع من الجامعة الأردنية ١٩٨٤م، عمل مدرسًا في المملكة العربية السعودية من ١٩٧١ 1977 - في مناطق جيزان، وأبها، وتبوك، ثم قاضياً في المحاكم الشرعية حتى ,1986حيث تعين عضواً في محكمة الاستئناف الشرعية بعمان، ثم مفتشاً للمحاكم الشرعية من عام ١٩٩٢م، دواوينه الشعرية : اللظى ١٩٨٧ – الرحيق ١٩٨٨م، مؤلفاته : القرارات القضائية في أصول المحاكمات الشرعية – التفريق القضائي – الأحوال الشخصية...انظر: المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٨م.

٣ – ديوان اللَّظى، عبد الفتاح عمرو، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٤٠٧هـــ، ص٤٣.

٤- الدَّمُ أصله دمو بالتحريك وتثنيته دميان وبعض العرب يقول دموان وقال سيبويه أصله دَمْيٌ بوزن فعل وقال المبرد أصله دَمَيٌ بالتحريك فالذاهب منه الياء وهو الأصح وحجة كل واحد مذكورة في الأصل وتصغير الدم دُمَيٌّ وجمعه دِمَاءٌ و دَمِيَ الشيء من باب صدي تلوث بالدم فهو دَمٍ و الدُّمْيَةُ الصنم والجمع الدُّمَى وهي الصورة من العاج ونحوه وجاء في الشعر الدمى بمعنى الثياب التي فيها التصاوير و سَاتِيدَمَا اسم جبل كأنهما اسمان جعلا واحدا قيل سمي بذلك لأنه ليس من يوم إلا ويسفك عليه دم و الدَّامِيةُ الشجة التي تدمي ولا تسيل و دَمُ الأخوين العندم. انظر: مختار الصحاح، لمحمد بن عبد أبي بكر بن عبد القادر الرازي، (ت313هـ /٩٢٣م)، الدار العصرية، بيروت، لبنان، ١٤٢٣هـــ، ٢١٨/١.

إنّه الجُرح الذي يترف من قلب الشاعر في هذه اللوحة الحزينة، يتَّضح من بدايتها في هذا النداء المتألِّم، حين ينادي الشاعر ولده الفقيد، وكأنّه شاخصٌ أمام ناظريْه، فبموته ورحيله مزّق قلب أبيه، وأصبح الهمّ والحزن هو عنوان حياته، تمتلئ به جنباته في حركاته وسكناته.

إنّ هذه الأحزان التي صوّرها الشاعر إنّما هي وليدة ذلك المُصاب الجَلَل، فالأب حينما يشتدّ ساعد ولده، يبني عليه الآمال والأحلام، ويصارع الأيّام والسنين، ويجابه الصعوبات، ويقاوم الآلام؛ من أجل أن يحوز ما أمكنه الله ليقدّمه لولده، يقول: [1]

مِــنْ أَجْلِــكَ صَــارَعتُ الحُــزْنَ ... تَيَّـــارًا يَعْصِــــف تَيَّـــارَا

وَصَمَدْتُ علَــى رَغْــمِ البَلْــوَى ... أَزْدَادُ بِضَـــــعْفِي إصْـــــرَارَا

وتتوالى نداءات الشاعر الحزينة، التي يترنّم بها على فقدان ولده، متوجِّعًا أيَّما توجُّع، فتلك فاجعة لا تداهيا فاجعة، يقول: [2]

يَـــا نَايَـــا حُطِّــمَ فِــي كَفِّــي ... لَـــنْ أحْمِــلَ بَعْــدَكَ قِيثَـــارَا

يـــا لَحْنَـــا طُـــوِّقَ فِــي شَــفَتِي ... لَـــنْ أَنْظِـــمَ بَعْــدَكَ أَشْــعَارَا

فهذا الولد المفَارق للحياة ولوالديْه، كان لهما النغم الجميل، ولَمَ لا، وهو الصوت الذي لا يحب الأب والأم على الإطلاق أفضل من سماعه.

وها هو الحزن يقضي على الأب كل القضاء، فقد ضاع منه كل شيءٍ، فقد كان الابن الأمل الذي يُسعِد الأب، فيترنَّم سعيدًا، وكان الباعِث المحرِّك لكتابة الشعر لهذا الأب الحاني الرقيق، لذا هو يُعلِنها صريحة؛ لن يعزف ثانية، ولن تتدفَّق موهبته بالأشعار مرة أخرى.

---

١ – ديوان اللّظى، ص٤٣.

٢ – المرجع السابق، ص٤٣.

وإذا كان الموت واحدًا، فإنّ موت الأولاد في حادث يكون من الأمور المروِّعة للآباء، فمصرع الطفل أمام عين الأب، وهو يقف مكتوف الأيدي، لا يملك أنْ يفعل شيئًا، من المواقف الإنسانية التي تودِي بحياة الأب، حتى ولو دامت لسنوات، فإنّها تكون بمثابة سطور في كتاب، تقرؤها وأنت ذاهلٌ عنها.

فهذا عبد الله البردوني[1] يرثي صديقه الأستاذ عبد العزيز المقالح، في مصرع ولده، بإحساس الشاعر والصديق، يرسُم للقارئ هذا الكمّ الهائل من الحزن والفجيعة على مصرع الولد الصغير، يقول: [2]

كَيفَ انْتَهَى مِنْ قَبْـلِ أَنْ يَبْتَـدِي ... هَلْ تَنْطَفِي الرُّوحُ ولَمْ تُوقَـدِ ؟

وَكَيفَ أَنْهَى السَّيْرَ مَنْ لَـمْ يَـرُحْ ... في دَرْبِهِ المجْهُـولِ أَوْ يَغْتَـدِي ؟

وَافَى[3] مِنَ الـدَّيْجُورِ[4] يحْبُـو إِلى ... كَهْفِ السُّكُونِ النَّازِحِ الأَسْـوَدِ

١ – عبد الله صالح حسن الشحف البردوني [١٩٢٩-١٩٩٩م]، شاعر وناقد أدبي ومؤرخ ومدرس يمني تناولت مؤلفاته تاريخ الشعر القديم والحديث في اليمن ومواضيع سياسية متعلقة بذلك البلد وكان مؤيدا للحكم الجمهوري على الملكية ، غلب على قصائده الرومانسية القومية والميل إلى السخرية والرثاء وكان أسلوب ونمطية شعره تميل إلى الحداثة عكس الشعراء القبليين في اليمن.. انظر: البردوني، موقع الشاعر اليمني، مركز رؤى للإنتاج الثقافي والإعلامي.

٢ – ديوان عبد الله البردوني، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، ص٤٧٣.

٣- الوَفَاءُ ضد الغدر يقال وَفَى بعهده وَفَاءً و أَوْفَى بمعنى و وَفَى الشيء يَفِي بالكسر وُفِيًّا على فُعُول أي تمَّ وكثُر و الوَفِيُّ الوافي و أَوْفَى على الشيء أشرف و وَافَاهُ حقَّهُ و وَفَّاهُ تَوْفِيَةً بمعنى أي أعطاه وافِيا و اسْتَوْفَى حقَّه و تَوَفَّاهُ بمعنى وتَوَفَّاه الله أي قبض روحه و الوَفَاةُ الموت و وَافَى فلان أتى و تَوَافَى القوم تَتَامُّوا. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ١/٧٤٠.

٤- والدَّيْجُورُ الظُّلْمَةُ ووصفوا به فقالوا ليل دَيْجُورٌ وليلة دَيْجُورٌ ودُيجُوجٌ مظلمة ودِيمَةٌ دَيْجُورٌ مظلمة بما تحمله من الماء أنشد أَبو حنيفة كأَنَّ هَتْفَ القِطْقِطِ المَنْثُورِ بعد رِذاذِ الدِّيمَةِ الدَّيْجُورِ على قَراهُ فِلَقُ الشُّذُورِ وفي كلام عليّ عليه السلام تَغْرِيدُ ذواتِ المَنْطِقِ في دِيَاجِيرِ الأَوْكارِ الدياجيرُ جمعُ دَيْجُور وهو الظلام. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٤/٢٧٧.

أَلْقَــى بِــهِ المَهْــدُ إلى قَــبْرِهِ   لَمْ يَقْتَــرِبْ مِنْــهُ وَلَــمْ يَبْعُــدِ

مشاعر الحزن والصدمة تعتصر الشاعر في مستهلّ هذه القصيدة، بهذه الأبيات التي بدأها باستفهام تعجبي، حيث يقول كيف كانت هذه النهاية لهذا الطفل الصغير، الذي ما زال ينتظره مستقبلٌ زاهر، وهل يكون الانطفاء قبل الإيقاد؟

ويواصل الشاعر رثاءه الذي استلهمه من مطالعة وجه هذا الأب الحزين، مُبديًا دهشته، فيتساءل: كيف ينهي الموت مشوار هذا الطفل قبل أن يبدأ؟؟

إنها الحسرة والألم الشديدان، فقد جاء من الظلام زاحفًا إلى مصيره المظلم الشديد السواد، وكأنما مصيره كان محسومًا، فقد كان قبره شديد القرب من موضع مولده (مهده)، فلم يُعمِّر طويلاً، بل لفَّه سواد القبر المظلِم، وترك ظلامًا أكبر في قلب والديْه، يعيشان به ما حييا.

ولَمَّا يكون موت الولد في ميدان الشهادة، يكنْ للموت شكلٌ آخر، وتمتزج العواطف والأحاسيس الحزينة فيه بأحاسيس أخرى مختلفة؛ ربما يكون التصبُّر فيها أنّ الجنة هي المثوى والملاذ، فتكون الأحزان، وتكون الفجيعة، وإنّما يكثر في هذا النوع من الرثاء للأولاد اللجوء إلى الله تعالى، واحتسابه عنده في أعلى عليّين.

وتطالع في ديوان حافظ إبراهيم[1]، مشاركته في رثائه لعبد الله أباظة بك وهو يرثي ابنه (عبد الحميد) في قصيدة مطلعها: [1]

١- حافظ إبراهيم "شاعر النيل" ولد في ٤ فبراير (١٨٧٢م) بديروط وهو من أبرز الشعراء العرب في العصر الحديث، نال لقب شاعر النيل بعد أن عبر عن مشاكل الشعب، أصدر ديوانًا شعريًا في ثلاثة أجزاء، عين مديرا لدار الكتب في أخريات حياته وأحيل إلى التقاعد عام ١٩٣٢، ترجم العديد من القصائد والكتب لشعراء وأدباء الغرب مثل شكسبير وفيكتور هوجو، ولقد توفي في ٢١ يونيو ١٩٣٢م. جمع شعره في ديوان موحَّد، وانتمى هو وأحمد شوقي إلى مدرسة الإحياء، وعرف بموقفه ضد المستعمر في حربه ضد اللغة العربية...انظر: أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، ٢٠٠٥م.

يَا عَابِدَ اللهِ نَمْ فِي القَبْرِ مُغْتَبِطًا   مَا كُنتَ عَنْ ذِكْرِ رَبِّ العَرْشِ بِاللاهِي
يَا رَحْمَةَ اللهِ هَذَا قَبْرُهُ فَقِفِي   وَآنِسِي رُوحَهُ يَا رَحْمَةَ اللهِ

في استهلال هذا الرثاء، استخدم حافظ إبراهيم الخطاب مرتَّيْن، وهذا ما لا بدّ من الوقوف عنده؛ حيث خاطب الابن (عبد الحميد)، مادحًا إيَّاه بالتقوى والعبادة حينما كان حيًّا، فيطلب منه أنْ ينام في قبره هانئًا؛ فلم يكن لاهيًا عن ذكر ربه.

ولعلّه في هذا المقام قد أفاد من قول المبرد في عدم اكتفائهم بتصوير شعورهم الحزين وبكائهم وأرقِهم، بل أضافوا إلى رثائهم الإشادة بمناقب الابن وخصاله الحميدة، وهذا أمرٌ مستحسَنٌ في المراثي، حيث يقول: "فأحسن الشعر ما خلط مدحًا بتفجُّع، واشتكاءً بفضيلة؛ لأنه يجمع التوجُّع الموجِع تفرُّجًا، والمدح البارع اعتذارًا من إفراط التوجُّع باستحقاق المراثي".[٢]

ثم يتحوّل بخطابه إلى (رحمة الله) على صورة الدعاء، فيطلب من الرحمة أنْ تظل معه تؤنسه في وحشة القبر، وتجد أنّه يلحّ عليها بتكرار ذكر اسمها (يا رحمة الله).

إنّ هذا الرثاء المُطعم بالعقلانية قد صدر من شاعرٍ يقوم بواجب عزاء؛ لذا تجده هكذا يتمثّل فيه الحزن والأسى، ولكنه لا يعبِّر عن تفجُّر الحزن والتفجُّع بالصورة التي سنجد عليها ما سيأتي بعده من رثاء، فقد ورد أنَّ الحجَّاج قد "ابتلِي بفقد أولاده و لم يكُن يقول الشعر، ولكنه أُعجِب بشعر الرثاء في الأبناء، وأراد أن يُقال في أبنائه من الشعر ما قاله الشعراء في رثائهم لأولادهم، ولكن هيهات له ذلك، وقد ظنَّ أنّ شعر الرثاء كشعر

١- ديوان حافظ إبراهيم، (ت ١٩٣٢م)، ضبطه وصحَّحه ورتّبه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، مكتبة مصر القاهرة، ١٩٣٧م، ٢/١٦٢.

٢- المبرد، محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ)، التعازي والمراثي، ت: محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، د.ط، ١٩٧٦م، ص٢٧.

المدح يُطلب من الشاعر أن يقول قصيدة في مدحه أو مدح أيّ رجلٍ آخر، أو قُلْ يُطلَب منه أنْ يقول قصيدة في أيّ غرض من الأغراض، وإذا به يلبِّي الطلب، فيرتجل الشعر ارتجالاً، ظن الحجاج الأمر على هذه الصورة في رثاء أبنائه، ونسِي أنّ شعر الرثاء يقولونه وقلوبهم محترِقة –على حدِّ تعبير الأعرابي للأصمعي-. فما بالنا إذا كان الرثاء في الأبناء، الذين ماتهم صدعٌ في الفؤاد لا يُجبر –كما قالوا أيضًا-".[1] إلاَّ أنَّ الدكتور مخيمر صالح له رأي آخر، حيث يقول: "ولا أُنكِر أنَّ هناك شعراءَ رثوا أبناء غيرهم، رثاءً صادقًا...إلاّ أنّه يرى أنّ المعاناة الحقيقية هي أُسّ التجربة الشعرية، وفرقٌ شاسع بين شاعر اكتوى بالألم لموت ابنه، فتنزّى الألم من لسانه شعرًا، وآخر لم يعانِ الحدث، فرثا ابنًا لغيره، وكما قِيل: ليست النائحة الثكلى مثل النائحة المستأجرَة"[2]. في حين يرى الدكتور محمد غنيمي هلال خلاف ذلك حين يقول: "ليس من الضروري أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبّت في نفسه حميَّاها"[3].

والباحثة ترى أنّ الدكتور مخيمر صالح قدْ وُفِّق فيما ذهب إليه؛ إذْ لا يمكن أنْ يعبّر عمّا يفتعل في وجدان أبٍ اكتوى بنار فقد فلذة كبده، إلاّ ذلك الأب نفسه.

وحين يستطرِد الشاعر في القصيدة، فإنك تلمسُ تأثُّره وحزنه، فتأتي المشاعر مُنسالة على لسانه، فتطالِع من ذلك قوله: [4]

١- رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص٤٩.

٢- رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٤٩.

٣- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تاريخ، ص٣٦٤.

٤- ديوان حافظ إبراهيم، ص١٦٢.

وَلَدي قَدْ طالَ سُهْـــدِي وَنَحيبِـــي[1] جِئْتُ أَدْعُوكَ فَهَلْ أَنْـــتَ مُجيبِـــي
جِئْتُ أَرْوِي بِدُمُوعِــي مَضْجَعًــا فِيهِ أَوْدَعتُ مِنَ الدُنيـــا نَصِيبِـــي

هي الأحزان التي بدأت تحرّك عاطفة الشاعر، فهو ينادي ولده، ويُبرِز له قدر المعاناة، وكمّ الحزن والنحيب والحسرة التي يعايشها، وحرمت لذة النوم من بعدك، وقد جئت اليوم أناديك، ولكن هيهات لو تجيبني.

إنّها الحسرة، حين يعلم الإنسان أنّ الجواب لن يأتيه، ومع ذلك فهو لا يفتأ يواسي نفسه بالإلحاح عليه. فقد جاء هذا الأب الحزين ليسكب دموعه غزيرة لتروي ثرى هذا المكان الذي قبع فيه ولده، ففي هذا المكان دفن أغلى ما عنده.

وفي موضع آخر، يقول:

إيهِ يا عَبدَ الحَميـــدِ اُنظُـــر إلـــى والِدٍ جَمِّ الأَسَى بادِي الشُحـــوبِ
ذاهِلٍ مِن فَـــرطِ مـــا حَـــلَّ بِـــهِ بَينَ أَترابِـــكَ يَمشِـــي كَالغَريـــبِ
كُلَّمـــا أَبصَـــرَ مِنهُـــم واحِـــدًا هَزَّهُ الشَوقُ إلى وَجـــهِ الحَبيـــبِ
يَسأَلُ الأَغْصَانَ فِـــي إزْهَارِهـــا عَن أَخيها ذَلِكَ الغُصْنِ الرَطيـــبِ
يَســـأَلُ الأَقمَـــارَ فـــي إشْراقِهـــا عَن مُحَيّا[2] غابَ مِن قَبلِ المَغِيـــبِ
غَمَـــرَ الحُـــزنُ نَواحـــي نَفسِـــهِ وَأَذابَـــتْ لُبَّـــهُ ســـودُ الخُطُـــوبِ

١- السُّهَادُ: الأرق وبابه طرب و سَهَّدَهُ تَسْهيداً فهو مُسَهَّدٌ. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٣٢٦/١. والنَّحِيبُ رفع الصوت بالبكاء وقد نَحَبَ يَنْحِبُ بالكسر نَحِيباً والانْتِحَابُ مثله. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٦٨٨/١.

٢- المُحَيَّا: الوجه والتَّحِيَّةُ الملك ويقال حَيَّاكَ اللهُ أي ملكك والتَّحِيَّاتُ لله أي الملك والرجل مُحَيِّيٌ والمرأة مُحَيِّيَةٌ فاعل من حيا وقولهم حَيَّ على الصَّلاَةِ أي هلم وأقبل وهو اسم لفعل الأمر والعرب تقول حي على الثريد.. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ١٦٧/١.

فَهْـوَ لا يَنفَعُـهُ العَيْـشُ وَهَـلْ   تَصلُحُ الأَبْدَانُ مِنْ غَيْـرِ قُلُـوبِ

استشعِر هذه التنهيدة الطويلة (إيه يا عبد الحميد)، وهو يطلب من الولد أنْ يرى هذا الحزن الشديد في وجه الأب شاحب الوجه، وهو مذهولٌ بين أقرانه، الذين جاءوا ليلقوا آخر نظرة عليه، وهو يحسّ بحنين شديد إليه كلما نظر في وجه أحد أترابه.

يمتدّ هذا الذهول بالأب البادي الأسى والحزن، فهو يسأل الأغصان عنه؛ لأنه كان غصنًا نديًّا غضًّا مثلها، ويسأل الأقمار عن نورٍ غاب عنه قبل أن يحين حينه.

إنّ هذا التساؤل يدلّ على مرارة وحسرة تسكنان قلب هذا الأب الباكي الحزين، فقد كسا الحزن نفسه، وطار لُبُّه من شدة هذه اللطمة القوية التي تلقّاها، فيقرِّر أنَّ الحياة لم تعد تطيب له، فكيف تصلح حياته بالبدن، بعد أنْ تمزّق القلب؟!!

إنّها لوحة استطاعت ريشة الشاعر أنْ ترسم فيها ألوانًا مختلفة من المعاني؛ ففيها الذهول والدهشة لوقع الصدمة، وفيها تستعرض العدسة الشعرية وجه هذا الأب الكليم، وما ينتابها من شحوبٍ وتغيُّر من جرّاء موت ولده، وفيها شعورٌ لا يتكرّر كثيرًا؛ وهو تفحُّص وجوه أقران (عبد الحميد)، فكلّما شاهد أحدهم، وتخيَّل ولده بينهم، أُصِيب بالذهول من شدة الحزن والأسى...وفي اللوحة مكانٌ لمساءلة الطبيعة، وفي هذا التشخيص للطبيعة حين يسألها أكبر دليلٍ على حالة الأب النفسية المتردِّية، حين يسأل عنه الأقمار، والأغصان والزهور.

ومع أحزان أبّ ملتاع، فقد ابنه (الملازم) شهيدًا في ساحة القتال، فيرثيه رثاءً حارًا، يتمثّل فيه الحزن والتفجُّع على فقدانه، تطالع قصيدة وليد الأعظمي[1]، والتي مطلعها: [2]

تَسِيرُ بِنَعشِكَ هَذِي الأُلُوفُ تُوَدِّعُ فِيكَ الفَتَى الأَمْثَلاَ
وَتَبْكِي عَلَيْكَ عُيُونُ الرِّجَالِ وَدَمْعُ الرِّجَالِ عَلَى مَنْ غَلاَ

تلك الحسرة وذلك التوجُّع الشديد على انتقال هذا الفتى (الأمثل) من جوار والديْه، إلى جوار الله تعالى، فعلى الرغم من أنّ هذا الأبّ المؤمن يعلم أنّ جوار الله هو الأمثل على الإطلاق، إلاَّ أنّه لا يملك العبرات والآهات والآلام والأحزان، فيتأمّل تلك الألوف من الرجال التي تسير في ركاب توديع ولده إلى مثواه الأخير.

ويتأثّر أكثر بما يشاهده من دموع الرجال الحزينة، فيبرز هذا الحزن الذي يعتصر القلوب، ولا يفوته أنْ يقف عند هذا المشهد، فيذكر أنّ دموع الرجال لا تنهمر هكذا إلاّ إذا كان المُصاب جللاً، فما بالنا بقلب أبٍّ كان هذا الولد حلمه الذي انتظرته سنونه وأيامه وباقي عمره!!!

يقول الأعظمي، مصوِّرًا أحزانه التي تلازمه ليل نهار، وقلبه الذي يتفطّر، لولا يقينًا بالله وكثرة صلاته وركوعه وسجوده، طالِعه حين يقول: [3]

١- وليد عبد الكريم إبراهيم الأعظمي، ينتمي لقبيلة العبيد العربية القحطانية الحميرية، وأهل مدينة الأعظمية في بغداد أغلبهم من أبناء هذه القبيلة. أديب وشاعر وخطاط ومؤرخ وكاتب إسلامي مشهور، ويعتبر من أعلام الإخوان المسلمين في العراق..انظر: ديوان وليد الأعظمي، تقديم المستشار عبد الله العقيل، دار القلم، دمشق، ط٣، ٢٠٠٤م.

٢- ديوان وليد الأعظمي، دار القلم، دمشق، ط٣، ٢٠٠٤م، ص٢٩٦.

٣ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦.

يَا خَالِدَ الـــذِّكْرِ وَزِيـــنَ الشَّـــبَابِ عَيْشِي مِنْ بَعْـــدِكَ لاَ يُسْـــتَطَابْ
يَـــا نَائِيًـــا عَنِّـــي وأَنْفَاسُـــــهُ تَنْبِضُ فِي صَدْرِي وقَلْبي المُصَابْ
أَكْـتُمُ فِـــي جَنْبِـــي جَمْـــرًا لَـــهُ بَيْنَ ضُلُوعِي وَهَجٌ وَالْتِهَابْ
أَسْـــلُخُ يَـــوْمِي ذَاكِـــرًا شَـــاكِرًا وَلِي مَعَ اللَّيْلِ جَوًى وانْتِحَابْ
أَقُـــومُ لَيْلِـــي وَدُمُـــوعِي لَهَـــا عِنْدَ رُكُوعِي وَسُجُودِي انْصِبَابْ
وَخَـــافِقِي لَـــوْلاَ هَـــدْيِ خَـــالِقِي لانْشَقَّ مِنْ حَسْرَتِهِ أَوْ لَذَابْ

في هذه اللوحة المعبِّرة، مجموعة من المشاعر، تختلط وتمتزج في قلب هذا الأب الحزين، الذي فُجِع في موت ولده (خالد):

فهذه الحسرة التي نستشِّفها حين يناديه باسمه ووصفه، فهو (خالد)، وهو (زينة الشباب)، و(يا نائيًا عنّي وأنفاسه تنبض في صدري).

وحينما ينادي الأب على ابنه وهو يعلم أنه رحل وترك الدنيا، يدل ذلك دلالة قاطعة على أنّ وجَعَه فوق الحدّ، وألمه الكائن في صدره لا يمكن لكائنْ مَن كان أنْ يتخيّله أو يُدرِك قدره وكنهه.

ثم إنّه يقرّر أنّ حياته بعد رحيل ولده لا لذة فيها، فلم يعُد يطيب له شيءٌ في الحياة من بعده؛ لأنّه وإنْ كان قد أصبح بعيدًا عنه –حيث يواريه التراب– فإنّ أنفاسه ما زال الأب يشعر بها تتردَّد في صدره وقلبه الحزين.

ثم يصوّر ما يعانيه من نيران مشتعلة بين ضلوعه، وكأنّه جمرٌ لا ينطفئ لهيبه، فهو يحاول تمضية النهار، مستعينًا على ذلك بالصلاة وذكر الله والاستغفار، وشكر الله على نعمه وقضائه، ولكن حين يأتي الليل، فللَّيل مع الأحزان شأنٌ آخر.

إنّها صورة حاضرة معبّرة للكمّ الهائل من الأحزان والأوجاع، يُبرِزها في أكثر من أسلوب فني مبدِع، يجعل الصورة حاضرة؛ فمن بين النداء للميت وتكراره، الذي يجعل الغائب حاضرًا في قلب الأب المكلوم، وهذا الكمّ الهائل من الأفعال المضارعة الدالة على حضور الصورة، واستمرار الأحزان والأوجاع (أكتم، أسلخ، أقوم...)، إلى هذا التنقُّل البديع بين استخدامات حروف الجر (في صدري، في جنبي)؛ للتأكيد على ما يكتُم في أعماقه من الآلام والأحزان، إلى (لي مع الليل)، حيث المعايَشة الكاملة للأحزان التي تلتهب في قلب هذا الأب، فهو لا ينام وقد صحَت هذه الآلام معه لا تفارقه.

إنّ الدموع لا تتوقّف، ولكنها مع الليل لها انسكاب متزايِد، وربما كان ذلك الشعور بالنسبة للأب واقعيًّا؛ حيث إنّ الأب كرجل يمكن أنْ يستجمِع قواه وخاصة وهو بين الناس من الأصدقاء والمواسين، ولكن حين يأتي المساء، ويخلو بنفسه، فإنّه لا يستطيع مقاومة هذه الدموع التي تنصبُّ؛ نتيجة ما يعانيه القلب المنفطِر من حزن وفجيعة.

وهذه الصورة الحزينة قريبة الشبه ممّا صوّره مقدادي[1]، في رثائه لولده (عاكف)، الذي رثاه في قصيدة مطلعها يقول: [2]

١ – ولد الدكتور محمد علي ظاهر مقدادي في بيت ايدس عام ١٩٥٢، تخرج في جامعة دمشق، يحمل بكالوريس هندسة زراعة عام ١٩٧٤، وأكمل الماجستير في الجامعة الأردنية متخصصًا بالاقتصاد الزراعي عام ١٩٨٨، وأتم دراسته للدكتوراه في الاقتصاد الدولي من الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٩٤. عمل مديرًا لدائرة الإقراض والمتابعة، ورئيساً لقسم الدراسات والأبحاث لدى اتحاد المزارعين في وادي الأردن، وممثلاً إقليميًا لقسم الشؤون الطلبة العرب في جامعة الباسيفيك الأمريكية بكاليفورنيا، ويعمل حاليًا رئيسًا لفرع رابطة الكتاب الأردنيين في محافظة إربد. وهو عضو نقابة المهندسين الزراعيين، ورابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد الكتاب العرب، واتحاد الكتاب التونسيين، واتحاد الاقتصاديين الأمريكية..انظر: محمد مقدادي، موقع وزارة الثقافة على الإنترنت، المملكة الأردنية الهاشمية.

٢ – رثاء محمد مقدادي، ملحق الثقافة، جريدة الرأي الأردنية، ٦ آيار، ٢٠١١م، ص١.

خَوْفِي عَلى البَحْرِ لاَ خَوْفِي علَى الزَّبَدِ[1] مُذْ غَيَّبَتْكَ صُرُوفُ الدَّهْرِ[2] يَا وَلَدِي

وَأَطْبَقَتْ بِسَنَانِ المَوْتِ قَبْضَتَهَا وَأَغْرَقَتْ بِبِحَارِ الدَّمْعِ جَمْرَ يَدِي

فهذا استهلالٌ لرثاء الولد فيه تهويلٌ للمصاب الجللْ، ولكنْ بأسلوب أكثر غموضًا؛ حيث فيه مبادرة بالحكمة، ولكن هنا دالة على التفجُّع والتألُّم، فالولد المفقود (عاكف) هو كل حياة الشاعر، وما سواه، ما هو إلاّ كالزَّبد الذي يطفو فوق سطح الماء. وهذا التصوير الحزين المُبهَم للمصيبة التي حلّت بالشاعر، تفتح الباب أمام أحزانٍ ليست أقلّ من اضطراب ذلك البحر بأمواجه العاتية.

١- الزَّبَدُ زبد الماء والبعير والفضة وغيرها و أَزْبَدَ الشراب وبحر مُزْبِدٌ أي مائج يقذف بالزبد و الزُّبْدُ معروف و زَبَدَهُ من باب نصر أطعمه الزبد وزبده من باب ضرب رضخ له من مال وفي الحديث { إنا لا نقبل زَبْدَ المشركين } أي رِفدهم. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٢٨٠/١ ، وعند ابن منظور: الزُّبْدُ زُبْدُ السمنِ قبل أَن يُسْلأَ والقطعة منه زُبْدَة وهو ما خلُص من اللبن إِذا مُخِضَ وزَبَدُ اللبن رغْوتُه ابن سيده الزُّبْدُ بالضم خلاصة اللبن واحدته زُبْدَة يذهب بذلك إِلى الطائفة والزُّبْدة أَخص من الزُّبْدِ أَنشد ابن الأَعرابي فيها عجوزٌ لا تُساوي فَلْسا لا تأْكلُ الزُّبْدة إِلا نَهْسا يعني أنه ليس في فمها سن فهي تَنْهَس الزبدة والزبدة لا تُنهس لأَنها أَلين من ذلك ولكن هذا تهويل وإِفراط كقول الآخر لو تَمْضَغُ البَيْضَ إِذاً لم يَنْفَلِقْ وقد زَبَّدَ اللبنَ وزَبَدَه يَزْبُدُه زَبْداً أَطعمه الزُّبْدَ وأَزبَدَ القومُ كثُرَ زُبْدُهم ... لسان العرب، ١٩٢/٣. والخلاصة: أن المقصود من الزبد في هذا المقام الرغوة التي تعلو ماء البحر.

٢- صروف الدهر: الأقدار...الدَّهْرُ الأَمَدُ المَمْدُودُ وقيل الدهر أَلف سنة قال ابن سيده وقد حكي فيه الدَّهَر بفتح الهاء فإِما أَن يكون الدَّهْرُ والدَّهَرُ لغتين كما ذهب إِليه البصريون في هذا النحو فيقتصر على ما سمع منه...انظر: لسان العرب، ٢٩٢/٤، وأمّا صروف، فقد جاء في لسان العرب عنها: وأَوْقَعَ به الدهرُ سَطا وهو منه والوَقِعةُ الدّاهِيةُ والواقِعةُ النازِلةُ من صُرُوف الدهرِ. انظر: لسان العرب، ٤٠٢/٨، باب [وقع].

ثم هو يشبّه صروف الدهر (قضاء الله والموت) بالحيوان المفترس، الذي أحكم قبضته فانقضّت على ولده، فسالت دموعه على ولده كالبحار المحرقة من شدة جرفها لحرارة الحزن والأسى في داخله.

يقول مقدادي في تصوير هذا الحزن: [1]

عَيْني علَى القَلْبِ مشْدُوهًا...ومُنْكَسِرًا   يَا حَسْرَةَ العَيْنِ، إِذْ تَغْفُو علَى الرَّمَدِ
وَرَفَّةُ الجَفْنِ مَفْجُوعًا بِغُرْبَتِهِ   يَرْنُو إِلَى الأُفْقِ، والآَفَاقِ لَمْ تَرِدِ

إنّه الاضطراب الناجم عن عميق الحزن والحسرة، يجعل الشاعر في بيت واحد يعبّر عمّا يعانيه القلب، وما آل إليه حال عينه ونومه، فمن تصوير شفقته على القلب، وهو يشعر به مذهولاً منفطرًا من شدة الحزن والفجيعة، إلى أن تطالعه يتحسّر على العين التي لا تنام إلا على الألم والقذى.

إن هذا الجفن لا يثبت ولا يطيب له النوم الهانئ، بل أصابته الرفة والارتعاشة، من شدة مصيبته؛ في فراق وبعاد الولد، تلك العين تطالع في السماء من حولها، تقلِّب النظر في الأفق، ولكن هيهات لو يتغيّر شيءٌ، فهل يُرجع له كل ذلك ولده الحبيب؟!!

يقول مصوِّرًا هذا الحادث، في سياق خطابه لأم عاكف (زوجته):

يَا "أُمَّ عَاكِفِ" مَا لِلْجُرْحِ متّسِعُ   وَقَدْ تَوَاصَلَ نزْفُ الجُرْحِ فاتّقِدِي[2]
هذَا الزَّمَانُ الذِي سَرّتكِ طَلْعَتُهُ   هوَ الزّمَانُ الذِي أعْطَيتُهُ كَبدِي

---

١ – ملحق الثقافة بجريدة الرأي الأردنية، ص١.

٢– بمعنى اهدئي، جاء في لسان العرب: ...قال الراجز لَطالَما حَلأْتُماها لا تَرِدْ فَخَلِّياها والسِّجالَ تَبْتَرِدْ مِنْ حَرِّ أَيامٍ ومِنْ لَيْلٍ وَمِدْ وابْتَرَد الماءَ صبَّه على رأسه بارداً قال إِذا وجَدْتُ أُوارَ الحُبِّ في كَبِدي أَقْبَلْتُ نَحْوَ سِقاءِ القوم أَبْتَرِدُ هَبْني بَرَدْتُ بِبَرْدِ الماءِ ظاهِرَهُ فمَنْ لِحَرٍّ على الأَحْشاءِ يَتَّقِدُ ؟ وتَبَرَّدَ فيه استنقع والبَرُودُ ما ابْتُرِدَ به والبَرُودُ من الشراب ما يُبَرِّدُ الغُلَّةَ...انظر: ابن منظور، ٨٢/٣، باب [برد].

وحِينَ أَطْلَقَ نَايُ المَوْتِ صَرْخَتَهُ هوَتْ عَليَّ سِهَامُ الكَدّ[1]...والكَمَدِ[2]
وقُلْتُ هذَا الذِي مَا كُنْتُ أَحْسَبُهُ عُمْرٌ يُمرّ، وأَحْزَانٌ بِلاَ عَدَدِ

لوحةٌ مليئة بالأحزان والأوجاع، يتنقَّل فيها الشاعر بين تعزية (أمّ عاكف) على فراق ولدها، وهو حين يلقّبها بـــ(أم عاكف)، فإنّ في ذلك تذكيرًا بأحبّ الأسماء إلى سمعهما وقلبهما، فيقول لها: ما لي أرى هذا الجرح شديدًا، وهو جرح غائرٌ يتواصل نزيفه، فتجمّلي بالصبر واهدئي.

ثم يعود إلى رشده كرجل صابر يمتلك اللحظات، فيذكر لها أنّ هذا هو طبع الزمان الغادر، الذي لا يبقى على حال، فهذا الزمان الذي أسعدنا برؤية الابن الغالي، فرأينا فيه السعادة والطمأنينة، هو نفسه الزمان الذي أخذ منَّا فلذة كبدنا.

ويصوّر حجم المأساة التي حلّت بهما، من موت الولد الحبيب، و قد أصبح الأمر لا محالة حادث، فهي سهام وُجّهت إلى القلب، وهو مصابٌ فادح، لم يكن يتوقّعه، بعد أنْ امتلأت الحياة حزنًا وأسًى، لا انقطاع له.

١- الكَدُّ الشدة في العمل وطلب الكسب وبابه رد و كَدَّهُ أتعبه فهو لازم ومتعدٍّ. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٥٨٦/١.

٢- الكَمْدُ والكُمْدَةُ تغيرُ اللونِ وذَهابُ صفائه وبقاءُ أَثَره وكَمَدَ لونُه إذا تغيَّر ورأَيتُه كامِدَ اللون وفي حديث عائشة رضي الله عنها كانت إحدانا تأْخُذُ الماءَ بيدها فَتَصُبُّ على رأْسها بإحْدى يديها فَتُكْمِدُ شِقَّها الأَيمنَ الكَمْدَةُ تغيرُ اللونِ يقال أَكمَدَ الغَسَّالُ والقَصَّارُ الثوبَ إذا لم يُنَقِّه ورجل كامدٌ وكَمِدٌ عابسٌ والكَمعدُ هَمٌّ وحُزن لا يستطاع إمضاؤه الجوهري الكَمَدُ الحزن المكتوم وكَمَدَ القصَّارُ الثوبَ إذا دَقَّه وهو كَمَّادُ الثوبِ ابن سيده والكَمَد أَشدُّ الحزن كمِدَ كَمَداً وأَكْمَده الحزن وكَمِدَ الرجلُ فهو كَمِدٌ وكَمِيدٌ...انظر لسان العرب، لابن منظور، ٣٨٠/٣.

وهذا والدٌ[1]، اخترم الموت ابنته (العروس)، قبل موعد زفافها، وهو يرثيها بعد فوات عام على رحيلها. وهو يحتسِبها عند الله (شهيدة)؛ فقد كان يعتبرها النور الذي يحيا به، ولكنه الحلم الذي تحطّم، والنور الذي انطفأت شعلته، يقول: [2]

وَاحَسْرَتِي...قَدْ أُطْفِئَ المِصْبَاحُ — وَغَفَا[3]...وغَابَ الكَوْكَبُ اللَمَّاحُ[4]

وغَدَتْ حَيَاتِي غُصَّةً[5]...وَتَأَلّمَتْ — رُوحِي الحَزِينَةُ...وانْتَهَتْ أَفْرَاحُ

وتَهَدّمَ القَلْبُ الكَبِيرُ ولَمْ يعُدْ — بِاللَّحْنِ يشْدُو البُلْبُلُ الصَدَّاحُ[6]

١- ولد محمود أحمد الروسان في بلدة سما الروسمان/ محافظة إربد عام ١٩٢٢. وتلقّى دراسته الأولى في مدينة إربد، ثم انتقل إلى عمّان ودرس فيها المرحلة المتوسّطة، وأنهى دراسته الثانوية في مدرسة السلط عام ١٩٤١. في بداية حياته عمل معلّمًا في إعدادية الهاشميّة في مدينة عمان ١٩٤٢، ولم يطل به العهد في حقل التعليم إذ التحق بالخدمة العسكريّة، فتخرّج في الكليّة العسكريّة برتبة مرشّح ضابط في الجيش العربي الأردني، وكان لأسرته أثر كبير في ذلك،فقد كان عمه محمود أبو راس أحد ضبّاط الثورة العربيّة الكبرى التي قادها الشريف حسين بن علي وأبناؤه، وكان والده ضابطاً في الجيش العربي الأردني، في عام ١٩٥٨ شغل منصب المدير العام للإحصاءات، ثم انتخب نائباً في مجلس النوّاب الأردني عن محافظة إربد، وتوفي عام ١٩٨٠م..انظر: محمود الروسان، موقع وزارة الثقافة على الإنترنت، المملكة الأردنية الهاشمية.

٢- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، محمود الروسان، دمشق، سوريا، ١٩٨٠م، ص٢٣.

٣- غفا: ... غَفَا الرجل وغيره غفوة إذا نامَ نومَةً خَفيفة وفي الحديث فَغَفَوْتُ غَفْوَةً أي نِمْتُ نَوْمَةً خفيفة قال وكلام العرب أَغْفى وقلّما يقال غَفا ابن سيده غَفَى الرجلُ غَفْيَةً وأَغْفى نَعَس وأَغْفَيتُ إغفاءً نِمْتُ قال ابن السكيت ولا تقُلْ غَفَوْتُ ويقال أَغْفى إغْفاءً وإغْفاءَةً. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ١٣٠/١٥.

٤- ....لَمَحَ البصَرُ ولَمَحه ببصره والتَّلْماحُ تَفْعالٌ منه ولَمَحَ البرقُ والنجم يَلْمَحُ لَمْحاً ولَمَحاناً كلمَع وبَرْقٌ لامِحٌ ولَمُوحٌ ولَمَّاحٌ.. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٥٨٤/٢.

٥- الغُصَّةُ الشَّجَى والجمع غُصَصٌ و الغَصَصُ بفتحتين مصدر غَصِصْتُ بالطعام بالكسر أَغَصُّ غَصَصاً فأنا غَاصٌ به و غَصَّانُ و أَغَصَّني غيري والمنزل غَاصٌ بالقوم مُمتلئ بهم. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٤٨٨/١.

٦- ...صَدَحَ الرجلُ يَصْدَحُ صَدْحاً وصُداحاً وهو صَدَّاحٌ وصَدُوحٌ وصَيْدَحٌ رفع صوته بغناء أَو غيره والقَيْنَةُ الصادحة المغنية والصَّيْدَحُ والصَّدُوحُ والمِصْدَحُ الصَّيَّاحُ وصَدَحَ الطائرُ والغُرابُ والدِّيكُ يَصْدَحُ صَدْحاً وصُداحاً صاحَ واسم الفاعل منه صَدَّاحٌ قال لبيد يرثي عامِرَ بنَ مالك بن جعفر مُلاعِبَ الأَسِنَّة وفِتْيَةٍ كالرَّسَلِ القِماحِ باكَرْتُهُمْ بحُلَلٍ وراحِ وزَعْفَرانٍ كَدَمِ الأَذْباحِ وقَيْنَةٍ ومِزْهَرٍ صَدَّاحِ الرَّسَلُ القطعة من الإبل والقِماحُ الرافعة رؤُوسها. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٥٠٨/٢.

وغَدَا الصَّبَاحُ مِنْ الفَجِيعَةِ مُظلِمًا   أتَرَى سَيَطْلعُ بَعْدَهَا إصْبَاحُ!!!

لم يترك الشاعر فرصة لأي عبارات أخرى يستهلّ بها رثاءه ابنته الحبيبة، فلم يجد أصدق من عبارات الحسرة الصريحة (واحسرتي)، وهذا يُوحِي بكل ما يمكن أن يأتي بعده من عبارات الأسى والحزن.

إنّ حياة الشاعر أصبحت مريرة، وغدا يحيا بروح حزينة، وتاهت كل الأفراح عنه بفقدانه لعروسه الميّتة، وهذا القلب أصبح متهدِّمًا كسيرًا، و لم يعُد يشعر بالتفاؤل في حياته، فمن أين سيأتيه إصباح، وقد غاب عنه ناظريْه هذا الوجه الصبوح؟!!

ثم يُتِيح الشاعر فرصة للبكاء لينهمر غزيرًا، ويصوّر هذا المشهد معلِّلاً الدواعي التي تستدعِي هذا البكاء، يقول: [1]

أبكي دمًا لمَّا علمتُ، وكيف لا   أبكي عليها...والبكاءُ متاحُ

أبكي على "تلك العروسِ" شهيدةٌ   فهي "ابنتي" ولذكرها أرتاحُ

أنا والدٌ، لا أستطيع تصبيرًا   ويطيب لي لولا الحياء نواحُ[2]

فالجرحُ ينزف، والدموع غزيرةٌ   وبمهجتي[3]، واحسرتاهُ، جراحُ

هذا الأب الحزين يبكي دمًا، فقد تيقَّن من أنّه فارقته ابنته العروس، وكيف لا يبكي عليها، وهي عروس وقد احتسبها "شهيدة"، وفي ذكرها ترتاح نفسه.

١- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، لمحمود الروسان، ص٢٣.

٢- النَّوْحُ: مصدر ناحَ يَنُوحُ نَوْحاً ويقال نائحة ذات نِياحة ونَوَّاحةٌ ذات مَناحةٍ والمَناحةُ الاسم ويجمع على المَناحاتِ والمَناوِح والنوائحُ اسم يقع على النساء يجتمعن في مَناحة ويجمع على الأَنْواحِ قال لبيد قُوما تَنُوحانِ مع الأَنْواحِ ونساء نَوْحٌ وأَنْواحٌ ونُوَّحٌ ونَوائح ونائحاتٌ. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٦٢٧/٢

٣- المُهْجَةُ الدم وقيل دم القلب خاصة وخرجت مُهْجَتُهُ أي روحه. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٦٤٢/١.

كما أنّه يحمل عاطفة الأبوّة لتلك الراحلة، وهو لا يجدي معه التعزية أو التصبُّر، ولولا حياؤه، لناح عليها؛ لأنّ موتها ترك جراحًا عميقةً ليس في قلبه فحسب، ولكن في روحه وجميع مشاعره.

إنّ مَنْ يُطالِع قوله (أبكي)، ويقف مع تكراره للّفظة، يجد حزنًا وفجيعةً يستمران لدى الشاعر، ويستشعِر ذلك الإحساس الحزين بهذه النبرة المتألّمة التي تقرؤها لدى الوالد الذي أفاق على اختطاف الموت لعروسه (عائدة)، التي كان يحلم بيوم زفافها.

وهل هناك أصدق من تعبيره عن مدى التفجُّع الذي أصابه، والذي ألقى بظلاله على حياةِ أبّ كان يحلُم بغدٍ مشرقٍ لابنته العروس، فيصوِّر هذا المشهد، بما يشبِه الصاعقة التي ألَّمَتْ به، يقول: [١]

إنِّي صُعِقْتُ لِفَقْدِهَا فتَبَدَّدَتْ أَفْرَاحُنا، وتَجَدَّدَتْ أَتْرَاحُ

جَرَّاحُهَا...أَأَلُومُهُ، وهْوَ الذِي أعْطَى الدَوَاءَ..وَمَنْ هُوَ الجَرَّاحُ

إنّ البيت الأول أغنى عن كل مقال في التفجُّع واستقبال المصيبة، تلك التي حوّلت حياة الشاعر وأسرته إلى أتراحٍ، بعد أنْ كانت مليئة بالأفراح، قبل أنْ يدهَمهم هذا الحاضر الأليم..لقد أجاد الشاعر تصوير حاله، في سياق مقابلة مُقنَعة؛ فقد وضع المتلقِّي –بهذه الكلمات الموجَزة– في الصورة، فوصف المصيبة التي حلّت بهم، واستأنف بالنتائج المبنية على ذلك، من هذا التحوُّل المفاجئ في حياته وحياة أسرته.

إنّ هذه المصيبة المؤلمة جعلت الشاعر متحيِّرًا في أمره، فيتساءل: هل ألوم الجرّاح الذي أجرى لها الجراحة ؟! وهو في هذا التساؤل: يسائل نفسه، وذلك من علامات الاضطراب النفسي الشديد، فمَن يُصدَم هكذا في أغلى ما عنده، فإنّه يفقد تركيزه ويضيع منه القدرة على تقييم الأمور، انظر إليه حين يقول: (ومَن هوَ الجرَّاح)؛ أيْ مَاذا كان يمكنه الجرّاح، إذا كانت المصيبة قد حلّت بنا!!

١– ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، لمحمود الروسان، ص٢٤.

وحينما تطالِع شعر سعاد الصباح [1]، تلمس هذه النبرة الحزينة، التي ينبض بها إحساسها المتواصل بالحزن من جرّاء أمومتها الجريحة، بعد فقدان ولدها، تقول: [2]

آهٍ منْ طَائِرَةِ الموْتِ التي هَزَّتْ يَقِينِي

قُلْتُ للْقُبْطَانِ عُدْ للأَرْضِ...دَعْهَا تَحْتَوِينِي...

عَلِّنِي أَظْفَرُ فِيهَا بِطَبِيبٍ أوْ مُعِينِ...

وَمِنَ المَوْتِ يَقِيهِ...ومِنَ الهَوْلِ يَقِينِي

لقد غلب طابع الحزن على شعر سعاد صباح، "وبخاصة في مرحلتها الشعرية الأولى، وذلك متأتٍّ من كونها امرأة، فهي تستشعر الحزن بشكل متواصل؛ لأنه يشكّل جزءًا من فطرتها وذاتها، ويعمّق هذا الحزن أمومتها الجريحة بعد فقدان ولدها. ويتضاعف بعد فقدان وطنها، فتوظّف لفظة الأرض منطلقًا يستدعي مدلولات أخرى تناسب الألم والقلق، والوحدة، والضياع، فتحشد في شعرها من خلال لفظة (الأرض) مدلولات تجعل من هذا الحزن حزنًا فرديًا، وحزنًا كونيًا إنسانيًا، يوضّح تصوّر الشاعرة لوضع الإنسان في هذا الكون". [3]

١- الشيخة الدكتورة سعاد محمد الصباح، وُلِدَت في (٢٢ مايو ١٩٤٢م)، شاعرة وكاتبة وناقدة كويتية حاصلة على درجة الدكتوراه في الاقتصاد والعلوم السياسة، وهي المؤسسة «لدار سعاد الصباح للنشر والتوزيع» عام ١٩٨٥م تجيد اللغتين الإنجليزية والفرنسية بالإضافة للغتها العربية الأم. تم تكريمها في العديد من الدول لإصداراتها الشعرية وإنجازاتها الأدبية ومقالاتها الاقتصادية والسياسية..سعاد محمد الصباح، موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، موقع بوابة الشيخ نايف أحمد الصباح، سبتمبر، ٢٠١٣م.

٢- ديوان إليك يا ولدي، سعاد الصباح، مكتبة الجامعة الأردنية، عمان، ط٢، ١٩٨٥م، ص٢٧.

٣- البناء اللغوي في شعر سعاد الصباح، ص٢٦.

لقد امتحنت الدنيا أمومتها أيّما امتحان؛ إذ كانت في طائرة الموت مع ولدها الذي سافرت به للعلاج، ولمّا أحسّت بإحساس الأم أنّ الولد مفارِق لا محالة، زاد إحساسها الحزين قلقًا آخر، وهو الرغبة في الوصول الأرض، فجاء التمنيّ (عَلَّني أَظْفَرُ فِيهَا بِطَبِيبٍ أوْ مُعِينِ)، وهذا أمرٌ طبيعي.

وهذا ليس بشيءٍ مستنفَر أو حادث أو جديد على الإنسان، فـ"إنّ المبدِع لا يغيّر لغته –كما يرى بارت– إنّما يوظّفها ليتمكّن من أن يخلق لها سياقًا آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل. ومع ذلك فإن الكاتب يظل مقيّدًا بلغته وموروثاتها". [1]

إنّ الشاعرة تتأوّه من طائرة الموت، وهي التي كانت تقلها هي وولدها؛ لتعالجه في الخارج، فيشتدّ عليه المرض، فيكتب الله له أنْ يموت في الهواء معلّقًا بين السماء والأرض؛ لذلك تجدها تتلهَّف على الوصول إلى الأرض؛ حيث أصبح الوصول إلى الأرض أملاً آخرَ تبحث عنه، بحثًا عن اللجوء إلى الأمان، والأرض للإنسان هي الموئل والملاذ!!

تقول سعاد الصباح: [2]

إِيهِ يَا دُنْيَايْ..زِيدِينِي شَجًى وامْتِحِنِينِي
لَمْ يَعُدْ لِي فِي المُنَى مَا أَشْتَهِي أَنْ تَمْنَحِينِي
بَعدَ مَا انْهَدَّ الّذِي شَيَّدْتُ مِنْ حِصْنٍ حَصِينِ
كَانَ فِي مُسْتَقْبَلِي غَايَةَ مَأْوَايَ الأَمِينِ

١- رولان بارت، الدرجة الصفر للكناية، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط٣، ١٩٨٥م، ص١٣.

٢- ديوان إليك يا ولدي، سعاد الصباح، مكتبة الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٥م، ص ٢٠-٢١.

إنّ الشاعرة لم يعُد شيءٌ يهمها في الحياة بعد أن ضاع منها أغلى ما فيها (ولدها)، وغلب الحزن على جنبات حياتها، فتصدِر تنهيدة من بين ضلوع مزّقها الحزن والأسى على ضياع هذا الحلم الجميل، فتنادي الدنيا بأنْ تزيدها من الحزن والأسى، فهي تعرف أنّها في أصعب امتحان تقابله مَن في مثلها، لذا تقرّر أنّ السبب في ندائها هذا للدنيا، أنّها لم يعد لديها ما تتمنّاه، لتمنحه إيّاه الدنيا، فقد تحطّم لديها كل ما كانت تبني وتشيّد.

أمّا بدر السيّاب[1]، فرثاؤه كالموج في تلاطمه وتلاحمه وتزاحم أفكاره، فهو يجمع بين الإحساس الخاص والعام؛ لأنه "وقف في حومة الارتعاب، وعكس حزنه حين رأى الأطفال فريسةً غضَّة من فرائس الموت، حتى صار يعيش حزنه قلقًا وجوديًا؛ لكنوه قد قاسى في أثناء طفولته الحياة، وماتت له في الوقت نفسه أخت، حين وضعها في قبرها، فأصبح موت الأطفال يرهِق ذاكرته، ويؤجِّج الحزن في نفسه، وحين رأى هول الكارثة حينما ألقت أمريكا قنبلتيْها الذرّيتيْن على هيروشيما ونجازاكي، زاد أساه، فقد أصبح الأطفال هدفًا لهذا الدمار الشامل" [2].

١- وُلِد الشاعر بدر شاكر السياب عام ١٩٢٦ في قرية جيكور، قرب مدينة البصرة جنوب العراق،والده: شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السياب، ولد في قرية (بكيع) توفي في ١٩٦٣/٥/٧ ،والدته: هي كريمة بنت سياب بن مرزوق السياب، توفيت في العام ١٩٣٢ وكان بدر حينها في السادسة من عمره... نشرت له مجلة الآداب في يونيو من العام ١٩٥٤ قصيدة (أنشودة المطر) تصدرها كلمة قصيرة جاء فيها (من وحي أيام الضياع في الكويت على الخليج العربي.. . في العام ١٩٥٥ تزوج من إقبال وهي معلمة في إحدى المدارس الابتدائية. ومات بدر يوم ١٩٦٤/١٢/٢٤.وكان ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) قد صدر ولكنه لم يصله قبل الوفاة... انظر: بطاقة تعريف الكاتب، موقع القصة السورية على الإنترنت، ٢٠١٠م.

٢- الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة، دراسة مقارنة، عيسى سلمان درويش، رسالة ماجستير في آداب اللغة العربية، جامعة بابل، العراق، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، ص٤١.

تأمّل دقة إحساسه وهو يصف طفلاً وقد شوّه جسمه انفجار القنبلة، فجنّ، وأصبح –وهو لم يبلغ أوان المشي– يركض ورقبته التي طالت وانمطّت تلوي جسمه، ذات اليمين وذات الشمال...يقول بدر شاكر السيّاب: (١)

جُنَّ الرَّضِيعُ الّذِي يَحْبُو وهَبَّ علَى رِجْلَيْهِ يَعْدُو ويَلْوِي جِسْمَهُ العُنُقُ

مِنْ فَرْطِ مَا طَالَ واسْتَرْخَى وقَدْ صَهَرَتْ أَعْرَاقَهُ الزُّرْقَ نَارٌ فِيهِ تَخْتَنِقُ

كَأَنَّ كَفَّيْهِ مُذْرَاتَا ثَرَى..ودَمٌ لاَ مَا يَمُدُّ ابْنُ عَامٍ: لَفَّهُ الغَسَقُ

ولَأْلَأَ البَدْرُ فاسْتَدْنَاهُ وانْبَسَطَتْ عَيْنَاهُ بِالشَّوْقِ..حَتَّى أَظْلَمَ الأُفُقُ

إنّ السيّاب يبكي هذه المرة طفلاً، ولكنه ليس ولدًا له، بل هو أحد رموز قتل الأطفال في العصر الحديث، الذي يلقي الشاعر هنا الضوء على ما يقترفه القويّ فيه؛ حين لا يرعوي لقيم أو إنسانية... لقد أصبح العالم متهمًا؛ لأنه تجرّد من إنسانيته، وبدا كل شيءٍ مقزّزًا، فيسلّط الشاعر بعدسته المتفجّرة بالإحساس الحزين والألم ذلك المشهد الموجِع حين يُقتَل هذا الطفل البرئ، من جرَّاء تلك الهمجية البشعة التي خلّفت دمارًا كثيرًا وخرابًا أكثر...وما هذه اللوحة التي تصوّرها عدسة السيّاب إلا رمزًا من هذه الرموز، ومفردةً من جموع هائلة من التشويهات والتشريدات والهلاك الذي حلّ بالعالم بعد هذه الفعلة النكْراء.

وحين ينتقل إلى مأساة بور سعيد، يرى أطفالها قتلى، فهؤلاء الأطفال قد صاروا ضحية السلاح الفتّاك، يقف على قبورهم، فيترف الدموع حارة على هذا الجُرم، ويستجلب الأحزان والتفجُّع، قائلاً: (٢)

أطْفَالُكِ الأَمْوَاتُ عَارُ الحَدِيدِ

فِي عُرْسِهِ الدَّامِي وظِلِّ الرَّصَاصِ

١- ديوان بدر السياب، دار العودة، بيروت، د.ط،١٩٧٤م، ٢/٢٥٤.

٢- المرجع السابق، ١/٤٩٧.

إنّه يُشير إلى هذا العدوان الغاشم الذي كانت من نتائجه هذا الموت الجماعي لهؤلاء الأطفال الأبرياء، الذين لا ذنب لهم، يقول حزينًا متأثّرًا: إنّ موت هؤلاء الأطفال عارٌ على العالم الغاشم، وعلى هذه التكنولوجيا الحديثة (الحديد)، في إشارة إلى الآلات الحربية الحديثة، التي تُصنَع من الحديد، ويتهكّم بلهجة ساخرة حزينة من هذا العدو الغاشم الذي يحتفل مزهوًّا في صورة عُرسٍ للحرب وللنار، في حين كان الأولى أنْ يكون هذا العرس لهؤلاء الشبان الأبرياء.

وتظهر الفجيعة في أزهى صورها، حين ينظر إلى هؤلاء الصغار، وهم يُدفَنون في هذه المقابر الضيّقة، فيقول: [١]

وَمَنْ يُفهِمُ الأَرْضَ أنَّ الصَّغَارَ
يَضِيقُونَ بالحُفْرَةِ البَّارِدَة؟
إذَا اسْتَنْزَلُوهَا وَشَطَّ المَزَارُ!

في هذه الأبيات، ترى الشاعر في حالة من التفجُّع الشديد، فيصوّر الأطفال وحين يعلم أنّ الطفل لا يحب أنْ يوضع في مكان ضيق، فتراه يتساءل في حزن جمّ عمَّن يملك أنْ يُفهِم الأرض أنّ الأطفال الصغار لا يتحملون هذه الحفرة الضيقة الباردة، حينما يلحدون فيها، ويتركهم ذوهم، ويصبحون في منأى عنهم !

لقد ضمّن السيّاب في هذه الأبيات ما ظلّ عالقًا في ذهنه من قصيدة أديث سيتول "أم ترثي طفلها"، بما يتناسب وتساؤلاته حول موت الصغار، وهذا ما يتّفق مع هذا القتل الهمجي الجماعي لأطفال بور سعيد، يقول: [٢]

يَا شَمْسُ حَيَاتِي عُدْ إلى الأَرْضِ الْمُنْتَظِرَة
التّي هِيَ صَدْرُ أُمِّكَ، والقَلْبُ والذِّرَاعَيْنُ الخَالِيَيْن..

١- ديوان بدر شاكر السياب، ١/٥٧٩.

٢- النفخ في الرماد، دراسات نقدية، عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، ١٩٨١م، ص١٨٨.

ربما يكون السيّاب قد استوحى هذا الرثاء المصحوب بالخيال، من خلال المناجاة التي دارت في نفس هذه الأم التي فقدت ولدها الصغير، وهي تناديه بأحبّ الكلمات، فهو شمس حياتها، وهي كأنّها تسليه وتسرِّي عنه، فتقرّر –رغم حزنها وفجيعتها– أنّه قد كتب عليه أنْ يعود إلى صدر أمه الكبرى، وهي (الأرض)، فهذه الأم (الجديدة) هي التي تصلح له.

ففي لهجة ساخرة، مليئة بالحزن والفجيعة، تقول له في صورة استنكار أنّ الحياة استعصى عليها أنْ تتركه ينعم بالقبلات والتدليل من أمه، فحرمتها من ذلك، وأنّها كتبت عليه (العتمة) والظلام في مقبرته، والنوم المتواصل...لقد تناست هذه الدنيا أنّ الأطفال لا يحبون هذا القيد، إنهم كالربيع في انطلاقهم وبراءتهم.

هكذا ترى السيّاب تتفاعل في داخله مشاعر شتّى لهذه السهام المسلطة على الأطفال، من بين موت فردي وجماعي، ولكنه يزداد أسًى وحزنًا وتفجُّعًا حين يذهِله إجهاض البراءة في مهدها، ويرى أنّ في ذلك قتل للحياة ذاتها.

وها هي صرخة ثكلى؛ تهزّ الوجدان والمشاعر، إنّها عائشة التيمورية[1]، التي تفتّقت ينابيع الشعر لديها، حين أضرمت النار في قلبها، وقت أنِ "انتزع القدرُ الغلاّب ابنتها منها انتزاعًا حادًّا، وهي تُهيَّأ لزفافها، وتعدُّ له العدّة، فذاقت عائشة طعم الثكل،

١- عائشة التيمورية (١٢٥٦-١٣٢٠ هـ) (١٨٤٠-١٩٠٢م)، جمعت في نسبها بين الأصل الكردي، والتركي، والجركسي، والنشأة المصرية الخالصة، فوالدها إسماعيل بن محمد بك تيمور كاشف بن إسماعيل كرد بن علي كرد، كان جدُّها محافظًا على أحد أقاليم مصر، وتقلّد والدها المناصب الرفيعة في الدولة...تزوّجت قبل أن تتم دروسها في العروض وهي في الخامسة عشرة من عمرها...من عيون المراثي ت: محمد إبراهيم نصر، سلسلة تصدرها دار الرشيد للنشر والتوزيع،ص ص٢٠٣-٢٠٤.

واهتزَّ قلبها لذلك الشباب الذي يُزفّ إلى القبر، وتمزّقت كبدها وهي ترى فلذة كبدها تُودَع حفرة مظلمة ويُهال عليها التراب!!". [١]

إنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ العُيُونِ بُحُورُ   فَالدَّهْرُ بَاغٍ والزَّمَانُ غَدُورُ
فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقَّ مِدْرَارُ الدِّمَا   وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورُ
سُتِرَ السَّنَا وَتَحَجَّبَتْ شُمْسُ الضُّحَى   وَتَغَيَّبَتْ بَعْدَ الشُّرُوقِ بُدُورُ

فعائشة التيمورية التي تفقد ابنتها (العروس)، ترى أنّ الدموع حين تنهمر كالبحور، فإنّ ذلك سببه أنّ الزمان قد غدر بها، حين اختطف ابنتها التي كانت تجهّزها لزفافها، وهي لذلك تجد أنّ من حق العين أن تدمع، كما للقلب أيضًا الحق في أنْ يلتاع ويتحرَّق لوعة وحزنًا وأسًى، فقد غابت "توحيدة"، التي كانت تمثّل بالنسبة لها كل الأقمار.

وتتصاعد آهاتها وآلامها، فتقول: [٢]

ومَضَى الذِي أَهْوَى وجَرَّعَنِي الأَسَى   وَغَدَتْ بِقَلْبِي جَذْوَةٌ وسَعِيرُ
يَا لَيْتَهُ لَمَّا نَوَى عَهْدُ النَوَى   وَافَى العُيُونَ مِنَ الظَّلَامِ نَذِيرُ
نَاهِيكَ مَا فَعَلَتْ بِمَاءِ حَشَاشَتِي   نَارٌ لَهَا بَيْنَ الضُّلُوعِ زَفِيرُ

إنّها النيران تشتعل في قلب الأم الحزينة المتوجّعة، وهي ترى أنّ الحياة قد أظلمت من حولها، فضلاً عن الحُرقة التي تحسّها بين ضلوعها.

ثمّ جمعت التيمورية ما أتت به في المقطعيْن السابقيْن، لتصبّ هذه المعاني وتلخّصها في قولها: [٣]

لَوْ بُثَّ حُزْنِي فِي الوَرَى لَمْ يُلْتَفَتْ   لِمُصَابِ "قَيْسٍ" والمُصَابُ كَثِيرُ

١- ديوان عائشة التيمورية ، ص٢٠٧.

٢- المرجع السابق ، ص٢٠٧.

٣- نفسه، ص٢٠٨.

إنّ الشاعرة فتّشتْ في ثروتها الثقافية، فلم تجدْ موضعًا للفراق أشدّ تصويرًا وتهويلاً من شأنه، أكثر ممّا عاناه قيس، حين غابت عنه حبيبته، فراحت تزعُم أنّ حزنها أشدّ من حزنه، ومصابها أوجع من مصابه.

وهذا ضياء الدين بن رجب[1]، الذي فاض ديوانه بسبحات نفسه التي انطلقت ترثي الولد الذي غاب عن الأفق، وضاع من بين يديْه، فيصوّر هذه الآلام المُوجِعة، والأحزان الشديدة في معظم أجزاء الديوان.

فمن ذلك قوله: [2]

بنَيَّ وَمَا أَحْلاَهُ جَرْسًا مُنَغَّمًا ... يُرَتِّلُهُ قَلْبِي ويَشْدُو بِهِ فَمِي

ذَكَرْتُكَ وَالدُّنْيَا تَمُوجُ بِنَاسِهَا ... حَيَارَى سُكَارَى بَيْنَ صَحْوٍ وَنَوْمِ

ذَكَرْتُكَ فِي جُنْحِ الظَّلاَمِ وَفِي السُّرَى ... وَفِي خَلَجَاتِ الحِسِّ تَنْبِضُ فِي دَمِي

إن "حمزة" الولد البار بأبيه والذي توفي في ريعان شبابه يملأ على الشاعر حياته حتى بعد فراقه، فهو جرس حلو جميل في أذنه، فالأحزان الشديدة لا تنسيه ولده في جميع أوقاته؛ في ظلام الليل وحتى في وقت السحر، فدقات قلبه تنبض به، ويجري في دمه ذلك الحب الخالد في سكناته وحركاته.

وفي رباعيةٍ تصوِّر مدى المعاناة والحزن الشديد والتفجُّع، يخاطب الشاعر ولده "حمزة" قائلاً: [3]

١- ضياء الدين حمزة رجب، ولد في المدينة المنورة، وتوفي في مدينة الرياض، عاش في عدة مدن من المملكة العربية السعودية، أنهى المدرسة الابتدائية في المدينة المنورة، ثم تلقى العلم في المسجد النبوي الشريف على أيدي مجموعة من العلماء في الدين والأدب، إلى أن حصل على إجازة التدريس. عمل كاتبًا بمحكمة المدينة المنورة، ثم مارس التدريس، ورقِّي إلى مدير مدرسة، ثم معاونًا لمعتمد المعارف، كما عين قاضيًا في مدينة المعلا (١٩٧١م) كما عمل مستشارًا قضائيًا لأمانة العاصمة (الرياض) - كما عمل محاميًا في بعض مراحل حياته. شارك في تحرير صحيفة «المدينة المنورة» في بداية صدورها. عين عضوًا بمجلس الشورى... ضياء الدين رجب (١٣٣٥-١٣٩٦هـ) (١٩١٦-١٩٧٦م)، معجم البابطين لشعراء العربية في القرنيْن التاسع عشر والعشرين، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٠.

٣- المرجع السابق ، ص٤٢٢.

اِقْرَأْ خَوَاطِرَ نَفْسٍ أَنْتَ مُهْجَتُهَا وَاسْمَعْ حَدِيثَكَ العَذْبَ كَيْفَ يَسْتَعِرُ
وَأَشْهِدْ أَبَاكَ الذِي مَا عَاشَ يُبْصِرُهَا حَقَائِقَ أَنْتَ فِيهَا السَّمْعُ وَالبصَرُ
أَنْتَ الرُّؤَى لَمْ تَغِبْ عَنِّي مَشَاهِدُهَا أَنْتَ الهَوَى عَزَّ فِيهِ الوِرْدُ وَالصَّدْرُ
واللهِ لَمْ تَنْأَ رُوْحًا صَافِيًا عَذْبًا وَإِنْ نَأَتْ بِكَ عَنِّي الذَّاتُ وَالصُّوَرُ

من فرط هذا الحزن الشديد، وهذا التوجُّع الأليم، فإن الشاعر يصوِّر لولده حاله -وكأنَّه يسمعه- وهذا الحزن يحرق مشاعره، فلقد كان الولد ملء السمع والبصر لدى والده، فهو وإن غاب بالبدن والجسد، فإن روحه الصافية الرقيقة لم تبعد عنه.

كان (حمزة) قد ترك زهرتيْن حفيدتيْن للوالد الكليم، فيناجيه مُظهِرًا له أنه رغم وجده فإنه يراه فيهما؛ وذلك لشدة ما يعانيه من ألم وحزن شديديْن، يقول: [1]

وَأَحْسَسْتُ فِي حُبَّيْكَ بَالوَجْدِ كُلِّهِ ضِرَامًا تَعَالَى عَنْ كَيَانِي وَعَنْ جُهْدِي
صَحَا صَحْوَةَ البَيْنِ المُشِتِّ فُجَاءَةً وَشَتَّانَ بَيْنَ الصَّحْوِ فِي القُرْبِ وَالبُعْدِ
أَلاَ إِنَّهُ الوَجْدُ الذَّبِيحُ تَصَارَحَتْ لَدَيْهِ أَغَارِيدُ التَّوَاجُدِ وَالوَجْدِ
فَكُلُّ هَوًى أَحْسَسْتُ قَبْلَكَ مَنْطِقٌ مُشَاعٌ وَحُبِّي فِيكَ مُنْطَلَقِي وَحْدِي

إن هذه الأحزان التي يصوِّرها الشاعر قد تعالت صرختها واشتدّ أوار لهيبها، فهي نيران فوق طاقة الشاعر وجهده، فيجد الفرق شاسعًا بين الفراق والقرب.

إنَّ هذه الأحزان هي التي تلمسها في تكرار لفظة "الوجد" في الأبيات، وذلك دليل على استعار قلب هذا الأب الحزين، وذلك الوجع الذي يزدحم به صدره.

ويؤثِّر في الشاعر كثيرًا مناداته باسم ابنه الراحل، بقولة (يا أبا حمزة)، فهو نداء يشدُّه إلى ولده الذي لم يفارق خياله أبدًا، يقول: [2]

١- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٢٣.

٢- المرجع السابق، ص٤٢٥.

أَبَا حَمْزَةَ أَحْلَى نِدَاءٍ يَشُدُّني إِلَيْكَ وَإِنْ لَمْ تَنْأَ عَنِّي ثَوَانِيَا
فَأَنْتَ بِحِسِّي غَيْرُ مَا أَنْتَ...إِنَّهُ بِنَفْسِي حَيَاةٌ تَسْتَجِيبُ نِدَائِيَا
وَتَهْتِفُ بِي هَتْفَ الحَيَاةِ بِنَبْضِهَا وَإِنَّ كُنْتَ فِي دُنْيَا التَّمَاثِيلِ خَافِيَا
وَأَسْمَى الرُّؤَى يَا قُرَّةَ العَيْنِ رُؤْيَةٌ أَرَاكَ بِهَا حِسًّا وَأَنْتَ تَرَانِيَا

الشاعر متأثِّر بولده الغائب، فيناديه، ويذكر أنَّ أحبّ ما يسمع هو مناداته بـــ(يا أبا حمزة)، حتى وإن كان غائبًا عنه، فهو يملك عليه كل شعوره، كما أنَّه ليس هناك ما تقرُّ عينه به أسعد من لقياه. ولَمَّا زاد عبء النوى به، وثقُل عليه الوجد والحزن والأسى، الذي عجز الصبر عن أنْ يداويه ويخفِّف عنه، تراه يقول: (١)

جَاوَزْتُ فِيكَ هَوَى نَفْسِي فَأَثْقَلَهَا عَبْءُ النَّوَى غَيْرَ مَرْجُوٍّ وَلاَ دَانِي
وَعُنْفُوَانُ الأَسَى لاَ الصَّبْرُ يَخْمِدُهُ إِلاَّ التَّجَمُّلَ فِي صَمْتٍ وَكِتْمَانِ
فَاجْعَلِ الصَّبْرَ صَبْرَ الوَجْدِ مُشْتَعِلاً مُقَرَّحَ الجَفْنِ لَمْ يَخْضَعْ لِسُلْوَانِ
تَعِيشُهُ النَّفْسُ ذِكْرَى حَالِمٍ سَبَحَتْ أَنْفَاسُهُ عَبْرَ ذَاكَ العَالَمُ الثَّانِي

لقد زاد الحزن والأسى بالشاعر، فأصبح لا يقدر على ثقله، تلك الأحزان لم يستطع الصبر أنْ يخفِّف من نيرانها.

ولمحمد عبد القادر فقيه(٢) –حين فقد طفلته–آهاتٌ وأوجاع وأحزان، تصوِّر هذه الفاجعة، حيث راح يرثيها بقوله: (١)

١- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٢٥.

٢- محمد عبد القادر فقيه (ت٢٠٠٩م): ولد عام ١٣٣٨هـــ/١٩٢٠ – بمكة المكرمة، تلقى تعليمه الابتدائي بمدارس مكة ولكنه انقطع عن الدراسة إثر فقده لحاسة السمع ، اشتغل بالتجارة، ثم مارس صناعة العُقل والشطاطيف لفترة، ثم اعتزل في منزل والده، وفي عام ١٣٧٨هـــ، عمل موظفًا بالمديرية العامة للصحافة والإذاعة والنشر في وظيفة مراقب مطبوعات بجدة، وبعد عامين عاد إلى مكة وعمل مديرًا لمكتب مراقبة المطبوعات إلى أنْ أُحيل إلى التقاعُد عام ١٣٩٨هـــ، نشر بعضًا من نتاجه الشعري والنثري في الصحف والمجلات السعودية، ومن دواوينه الشعرية: أطياف من الماضي (١٩٧٥م)، و(المجموعة الشعرية الكاملة (١٩٩٣م)... معجم البابطين لشعراء العربية في القرنيْن التاسع عشر والعشرين، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

شَيَّعْتُهَا وَاللَّيْلُ مُحْـــ تَلِكٌ وَمِنْ حَوْلِي الظَّلَامُ
وَحَمَلْتُهَا وَحْدِي وَفِي قَلْبِي السُّجُونُ لَهَا زِحَامُ
مَا هَزَّهَا مَهْدٌ سِوَى زِنْدِي يَطُوفُ بِهِ الحِمَامُ
لَهفِي...وَمَا بَسَمَتْ وَلَمْ يُسْمَعْ لَهَا يَوْمٌ بُغَامُ
وَيَقُولُ قَائِلُهُمْ تَهُو نُ وَمَا يَهُونُ لَهَا مَقَامُ
أَعْزِزْ عَلَيَّ بِأَنْ تُوَا رِيهَا الصَّحَائِفُ وَالرُّغَامُ

يصوِّر الشاعر أحزانه وفجيعته في موقف صعب على نفسه؛ وهو موقف تشييع طفلته إلى مثواها الأخير، فيشعر أنَّ الكون مظلِم من حوله وهو يحمل بين ضلوعه جميع صنوف الحزن والأسى، فهي الطفلة الصغيرة، التي لم يمهلها القدر حتى يسمع صوتها ويسعد بابتسامتها.

ويردُّ الشاعر على مَن يُهوِّن من الأمر، حيث يرى أنَّها طفلة صغيرة، والأمر لا يحتاج هذا الحزن الشديد، ولكنه يرى غير ذلك، فهي أغلى ما كان يملك في الوجود.

ولمحمد حسن فقي[٢] وقفات كثيرة مع الحزن والتفجُّع في رثاء الأولاد، تتبيّن فيها أحاسيس الأسى والحزن، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان "دروس المآسي": [١]

١- المجموعة الشعرية الكاملة، لمحمد عبد القادر فقيه، عمادة شئون المكتبات، جامعة أم القرى، الطبعة الثالثة، ص١١٣.

٢- محمد حسن فقي (١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م): ولد الشاعر محمد حسن فقي بمدينة مكة المكرمة في (٢٧) ذي القعدة عام ١٣٣١ هـ، الموافق ١٩١٤م. تلقّى علومه بمدرستيْ الفلاح بمكة المكرمة، وجدة، وتخرج من مدرسة الفلاح بمكة المكرمة. وثقّف نفسه بنفسه ووسع معارفه بالاطلاع على شتى كتب الأدب القديمة والحديثة، وكتب التاريخ والفلسفة، وغيرها.ودخل عالم الأدب من باب الهواية، وبدأ نظم الشعر وكتابة المقال الأدبي وهو في سن الثانية عشرة، وكانت أول قصيدة نُشِرت له بعنوان (فلسفة الطيور) في مجلة (الحرميْن) القاهرية. توفي عن ٩٣ عامًا في منزلة بمدينة جدة في يوم السبت ١٦ شعبان ١٤٢٥ هـ ٢ أكتوبر ٢٠٠٤م . انظر: الموسوعة العالمية للشعر العربي : http://www.adab.com/modules.php?name=Sher&

هُوَ جُرْحٌ غَائِرٌ فِي كَبِدِي ... لَيْسَ تَشْفِيهِ عَقَاقِيرُ الدُّنَا
نَازِفٌ تَسْمَعُ مِنْهُ أُذُني ... صَرْخَةَ المَذْبُوحِ تَشْكُو الزَّمَنَا
صَرْخَةَ المَذْبُوحِ يَدْوِي أَنَّهُ ... نَزَلَ القَبْرَ، وَضَمَّ الكَفَنَا
وَنَأَى عَنْ أَهْلِهِ فِي بَلَدٍ ... شَاحِطٍ يَحْجَبُ عَنْهُ الدِّمْنَا
لَتَمَنَّيْتُ، وَقَدْ أَثْكَلُني ... أَنَّني فَدَيْتُهُ..لَوْ كَانَ أَمْكَنَّا
وَتَمَنَّيْتُ، وَهَلْ تُجْدِي المُنَى ... أَنْ يَكُونَ المَوْتُ مِنْ حَظِّي أَنَا

يصوِّر الشاعر موت ولده بالجرح الذي أصاب كبده، ماذا تفعل معه الأدوية، فهو ينزف نزيف المذبوح، منذْ رأى مدفن ولده، وأصبح بعيدًا وحيدًا..حتى إنَّ الشاعر يتمنَّى لو كان يفيد أنْ يكون مكانه في قبره، مع علمه أنَّ ذلك محالٌ.

ويقول في ردِّه على الأهل والصحب الذين يلومونه على حزنه الشديد على ولده، مُبرِّرًا ذلك: (٢)

قَالَ لِيَ الأَهْلُونَ والصَّحْبُ لَقَدْ ... كِدْتَ أَنْ تَهْلِكَ فِيهِ حُزْنَا
كُلَّمَا مَرَّتْ عَلَى فُقْدَانِهِ ... سَاعَةٌ زَادَتْكَ شَجْوًا وَضَنَا
قُلْتُمْ الحَقَّ الذِي لاَ أَمْتَرِي ... فِيهِ لَكِنْ كَيْفَ لِيَ أَنْ أُذْعِنَا؟
جَذْوَةُ النَّارِ التِي تَرْعَى الحَشَا ... لَمْ تَدَعْ صَبْرِي عَلَيْهِ هَيِّنَا
أَحْرَقَتْ فِي بَاطِنِي حُلْوَ الرُّؤَى ... وَأَرَتْني عَالَمِي مُسْتَهْجَنَا
قَدْ رَضِيتُ الشَّيَّ مِنْ حَرِّ اللَّظَى ... وَجَنَيْتُ المُرَّ مِنْ حُلْوِ الجَنَى
أَتَرَوْني بَعْدَ هَذَا تَاعِسًا؟ ... أَمْ تَرَوْني بَعْدَ هَذَا أَرْعَنَا؟

١- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، المجلد السادس، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٤٠١.

٢- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، ص ٤١٤.

هذه لوحة يتفاعل فيها الشاعر مع رفاقه وأهله، وهم يلومونه على ما يفعله بنفسه من أسًى وحزن كاد أنْ يُهلِكه، وهو يردّ عليهم بأنهم محقُّون فيما يقولونه، ولكنه لا يملك التسلية والتصبُّر، فهي النار التي تحرق أحشاءه، وهي مرارة الأيام بعد رحيل ولده.

وهذه زفرات الحزن والتفجُّع يُبرِزها قوله في رثاء ولدِه:[1]

أُحِسُّ لَهِيبَ النَّارِ بَيْنَ أَضَالِعِي	وَأَشْعُرُ أَنِّي مُنْتَهٍ بِانْتِهَائِهِ
أَبَعْدَ الشَّبَابِ الغَضِّ أَلْقَاهُ هَامِدًا	وَقَدْ ضُرِّجَتْ أَكْفَانُهُ بِدِمَائِهِ؟
فَلَوْ أَنَّنِي خُيِّرْتُ لاَخْتَرْتُ دُونَهُ	رِدَايَ قَرِيرًا هَانِئًا بِفِدَائِهِ

إنَّ الأحزان تشتعل في قلب وجوارح الشاعر، فيشعر أنّه قد انتهت حياته، فلا يجد أنّه يستطيع الحياة بعد أنْ أزهق الموت حياة ولده، وبات مضرجًا في كفنه...ثم إنّه يلحّ على تمنِّيه الموت نيابةً عن ولده في رضًا وقناعة.

ويزدوج الرثاء لدى فقي، حين يرثي ولده وابنته في آنٍ واحد، فيصوِّر هذه الفجيعة التي لا يمكن أنْ يتصوّر مداها سوى مَنْ يعانيها، يقول:[2]

أَبُنَيَّتِي وَبُنَيَّ..هَلْ أَنَا ظَافِرٌ	بَعْدَ الرَّدَى مِنْكُم بوشْكِ لِقَاءِ؟
فَارَقْتُمَانِي..فَاللَّظَى فِي مُهْجَتِي	يَرْعَى وَيَسْتَعْصِي عَلَى الإِطْفَاءِ
قَدْ كُنْتُمَا رَيْحَانَتِي..فَأَنْتَشِي	بِالنَّفْحِ فِي الإِصْبَاحِ وَالإِمْسَاءِ
وَذَبُلْتُمَا..وَأَتَى الخَرِيفُ بِجَدْبِهِ	بَعْدَ الرَّبِيعُ يَعِجُّ بِالأَنْوَاءِ
مَا لِلْخَرِيفِ وَلِلشُّيُوخِ فَإِنَّهُمْ	أَنْضَاءُ أَدْوَاءٍ بِهِمْ وَعَيَاءِ
أَأَرَاكُمَا..وَأَرَى النَّضَارَةَ وَالصِّبَا	بِكُمَا أَضَاءَا ظُلْمَتِي وَعَمَائِي؟
إِنَّ المَنُونَ تَهُونُ إِنْ هِيَ بَشَّرَتْ	بِالقُرْبِ بَعْدَ رَدَايَ مِنْ أَبْنَائِي

١- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي ، ص ٤١٨.

٢- المرجع السابق، ص ٤١٨.

يستهلُّ الشاعر هذا المقطع في رثائه لولده وابنته بتمنِّي لقائهما بعد رحيله، حيث فارقاه وتركا في قلبه ومهجته نيران مشتعلة، بعد أنْ أذبلهما المرض، حتى غابا عن الوجود ؛ لذا فهو يستعجل الموت (المنون)، إذا كان ذلك يقرِّبه من لقائهما.

والأحزان التي تجثُم على صدر الشاعر بعد رحيل ولده سطورٌ من الهموم، يصوِّرها في مناجاته إيَّاه، تأمَّل ذلك حين يقول: (١)

يَا بُنَيَّ الحَبِيبَ..يَا أَمَلِي الرَّاحِلَ ... هَذِي مِنَ الهُمُومِ سُطُورُ
هَلْ تَرَاهَا مِنْ عَالَمِ الخُلْدِ ... أَمْ أَنَّكَ مِثْلِي...مُسَيَّرٌ مَأْمُورُ
حِينَ أُفْضِي إِلَيْكَ يَجْتَمِعُ الشَّمْلُ ... وَيَأْسُو جِرَاحَنَا المَقْدُورُ

فالابن الراحل كان أمل والده، لذا تكدَّست الهموم وتزاحمت في صدره...ويسائل ولده: هل تشعر بهذه الهموم والأحزان التي أعانيها، أمْ أنَّك لا تدري بشيءٍ من ذلك؟

وفي شعر حسين سرحان(٢) وقفاتٌ مع التأبين والرثاء، سنقطف منه ما جاء في رثائه لابنته (مزنة)، حين يُقرِّر أنّ السلوى مهما بلغت فلن تُجدِي معه؛ لِعِظَم المصيبة، يقول مصوِّرًا ذلك: (٣)

أُرِيدُ السُّلُوَّ، فَهَلْ ذِكْرَاكِ مُسْعِفَتِي ... ذِكْرَاكِ نَارٌ تُذِيبُ القَلْبَ حَمْرَاءُ
لَكَمْ تَأَسَّيْتُ وَالتَّأْسَاءُ ذَاهِبَةٌ ... سُدًى، وَلاَ تَنْفَعُ المَحْزُونَ تَأْسَاءُ
حِينَ أُفْضِي إِلَيْكَ يَجْتَمِعُ الشَّمْلُ ... وَيَأْسُو جِرَاحَنَا المَقْدُورُ

فالشاعر يحاول السلُوَّ، ولكن هيهات له في ظل هذه النيران التي تحرق قلبه، فتذهب محاولاته دون جدوى.

١- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي ، ص ٤١٨.

٢- الشاعر حسين سرحان: هو حسين بن علي بن صويلح بن سرحان الرويس العتيبي نشأ أديبنا وشاعرنا الكبير في مدينة مكة المكرمة متنقلاً بين الحرم المكي ينهل من معين مكتبته وبين مدارس الفلاح التي درس وتعلم فيها. تنقل في العمل الحكومي في وزارة المالية ككاتب إداري ثم سكرتير ثم اشرف على القرارات التي كانت تصدر في إنشاء وأعمال الحرم المكي الشريف.. مجلة ويكيبيديا، بتاريخ ٢٠١٣م.

٣- ديوان أجنحة بلا ريش، لحسين سرحان، دار اليمامة، ط١، ١٣٨٩هـ، ص ٥٩.

"وبسبب تعلُّق الشاعر بابنته يراها في كل شيء يحتاج إليه، سواء كان متعلِّقًا بمعين الحياة؛ كالهواء والماء، أو كان متعلِّقًا بالسعادة والحياة الهانئة؛ كالأماني والخُلد" [١]، انظر إليه.

يقول: [٢]

أَرَاكِ بِكُلِّ مُتَّجَهٍ..بِشَرْقٍ	**وَغَرْبٍ..فِي شَمَالٍ، أَوْ جَنُوبِ**
أَرَاكِ مَعَ الهَوَاءِ، مَعَ الأَمَانِي	**مَعَ المَاءِ الذِي أَحْسُو (بِكُوبِي)**
أَرَاكِ –رَأَتْكِ عَيْنُ اللهِ– خُلْدًا	**تَضَوَّعَ بِالمَبَاهِجِ والطُّيُوبِ**

غطَّى الحزن والأسى حياة الشاعر، فأصبح لا يرى سوى ابنته الحبيبة، والتي فارقت الحياة، فهو يراها في جميع اتِّجاهاته، ويراها في تنفُّسِه، ويراها مع أحلامه وأمانيه، وحين يشرب الماء، في تصاوير خيالية، تعكِس كيف تعيش الابنة الغالية في حياة أبيها، و لم تفارقه روحًا، بعد فراقها جسدًا.

بعد هذا العرض التحليلي لما جاء في معرِض رثاء الأولاد، يمكن القول بأنَّ هذا الإحساس المؤلم (الحزن والتفجُّع) هو أشدّ مراحل الحزن والأسى لدى الآباء، حين يُعبِّرون في مرثياقم عمَّا يجيش بخواطرهم تجاه فلذات أكبادهم؛ وسيَّان في ذلك أكان المرثي ابنًا أم ابنةً، فالإحساس بالفقدان ومفاجأة الفراق، وصدمة الموت؛ كلها ينتج عنها إحساسٌ لا يمكن أنْ يُترجمه أكثر من والديْن يبكي قلباهما قبل أنْ تنساب عبراتهما انهمارًا. وبعد أنْ يُصبح الموت أمرًا واقعيًا، لا يجد الآباء حيلةً سوى إعادة شريط الماضي، واستعذاب ما كان من ذكريات جميلة للأولاد، يحنُّون إليها، فيصوِّرونها تارةً ليعيشوا عليها في أخيلتهم وتارةً أخرى كإحدى محاولات التعزِّي والتصبُّر... وهذا ما سيكون محلّ الدراسة في المبحث الثاني –بإذن الله تعالى–.

١- شعر حسين سرحان ، ص ١٥٤.

٢- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

المبحث الثاني

الحنين والذكريات

المبحث الثاني: الحنين والذكريات

لعل من نافلة القول أنْ أوضِّح مفهوم الحنين، فالحنين ظاهرة إنسانية لا يستطيع المرء منها فكاكًا إلاَّ مَن شذَّ عمَّا اتَّفق عليه عموم الناس.

فالحنين كما ذكر ابن منظور: "الشديد من البكاء والطرب، والشوق وتوقان النفس، والمعنيان متقاربان والاستحنان: الاستطراب، وحنَّت الإبل: نزعت إلى أوطانها وأولادها، وقِيل حنينها: نزاعها بصوت وبغير صوت، يُقال: حنّ قلبي إليه، فهذا نزاع واشتياق من غير صوت، وحنَّت الناقة إلى إلافها، فهذا صوت مع نزاع، يُقال: حنَّ عليه؛ أي عطف عليه، وحنَّ إليه؛ أي نزع إليه، وفي الحديث أنه –صلى الله عليه وسلم– كان يصلِّي إلى جذع في مسجده، فلمّا عمل له المنبر، صعد عليه، فحنَّ الجذع إليه؛ أي نزع واشتاق"[١].

وقال الفيروز آبادي: "الحنين: الشوق وشدة البكاء، والطرب أو صوت الطرب عن حزن أو فرح، من يحن حنينًا: استطرب فهو حانٍ".[٢]

أمّا المعنى الاصطلاحي، فيقول جبور عبد النور عن الحنين: "حزن وذبول يغشيان عددًا من الناس في ابتعادهم عن الوطن، ويفجّران في نفس الفنان أو الشاعر إنتاجًا وجدانيًا رهيفًا"[٣].

من هنا يتَّضح لنا أنّ الحنين هو الشوق وتوقان النفس إلى أيام ماضية، عاشها الأب مع ابنه، ذلك الأمل الذي كان يرنو إليه الأب في عالمه الخاص، ويرسم فيه آماله، وينتظر تحقيق هذه الآمال العريضة، فيأتي الموت، فيتعجَّل قطف هذه الثمار، التي قاربت على الإيناع، ويحرم هذا الأب متعة الاستئناس بالولد، ومن ثَمَّ يكون هذا الحنين لتلك الذكريات العطِرة، ويا له من حنينٍ، لا يمكن أنْ يستشعِره إلاَّ مَن عايشَه وعاناه!!

١– لسان العرب، ١٣/١٢٩.

٢– القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ٤/٢١٨.

٣– المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ص١٠٠.

والحنين فطرة في الإنسان، فهو يحنُّ إلى وطنه وإلى طفولته، وإلى أيامه الجميلة مع عزيزٍ فقدَه، وإذا كان الحنين ظاهرة شعرية قديمة، نظم فيها كبار الشعراء قصائد خلَّدها التاريخ، فكيف هو الحال بمَن أُصِيبُوا في أحبِّ ما يملكون (أولادهم)، ألا يجدُر بهم أنْ يضمِّنوا قصائدهم بمقطوعات تفطر القلب حنينًا وذكرياتٍ وألَمًا على أيام مضت، ارتبطت فيها آمالهم وأحلامهم بفلذات أكبادهم.

"وقد بكى الشعراء تلك المناقب التي طُوِيت بموت أبنائهم، بكاءً زاد في لوعة الشاعر، وذكّره بحاله مع ابنه، حيث عاش أسعد أيامه، وتفيَّأ ظلال قوة ابنه ومنعته"[1].

إنّ الشاعر حين تذرف عيناه الدموع حزنًا على ولده الذي أودعه التراب، فإنّه تتنازعه أحاسيس مضطربة، وتعكس النفس الحزينة بداخله الكثير من الخواطر التي تختلج في هذه النفس الموجَعة، لذا تراه يجد سلوى وعزاءً كبيرًا في تصوّر ما كان يحلم به في هذا الحلم الضائع، وتتحرّك أمام عينيْه صورُ هذا الطفل وهو يلهو ويلعب، ولِمَ لا، وقد كان الأمل والبهجة والباعث على الحياة بالنسبة للأسرة كلها.

انظرْ إلى عبد الفتاح عمرو، وهو يشتدّ به الحنين إلى ولده، فيستجمِع ذكرياته المزدحِمة في خاطره، ليرثي ولده قائلاً: [2]

مِنْ أَجْلِـــكَ طُفْـــتُ الأَقْطَـــارَ	وقَطَعْـــتُ سُـــهُولاً وصَـــحَارِي
وحَمَلْتُ العِبْءَ سِـــنِينَ العُمْـــرِ	طِوَالاً سُودًا[3] وقِصَـــــــــارَا
مِنْ أَجْلِـــكَ أَحْبَبْـــتُ الـــدُّنْيَا	ونَظَمْـــتُ لِأَجْلِـــكَ أَشْعـــارَا
وزَرَعْتُكَ فِي قَلْبِي غُصْنًا	أَنْشَـــأْتُ بِقَلْبِـــي لَـــكَ دَارًا

١– رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٣٥.

٢– ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤١.

٣– الأَسْوَدُ العظيم من الحيات وفيه سوادٌ والجمع الأَساوِدُ لأنه اسم ولو كان صفة لجمع على فُعْل و ساوَدَهُ فسادَهُ من سواد اللون والسودد جميعا و السَّيِّدُ من المعز المسن وفي الحديث { ثني الضأن خير من السيد من المعز }. إذن المعنى المستشفّ من هذا أن (سودًا) أي سنين طوال مليئة بالمرارة والمعاناة. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ١/٣٢٦.

ونَشَرْتُ بِأَعْطَافِ[1] الرَّوْضِ	وُدًّا ونَشَرْتُ الأَزْهَارَا
وأَقَمْتُ ببَابِكَ حُرَّاسِي	وأَحَطْتُ علَيْكَ الأَسْوَارَا
إنْ تَنْطِقْ بالحَرْفِ تَرَاهُمْ	جُنْدًا مِنْ حَوْلِكَ أَخْيَارَا
أَوْ تَطْلُبْ حَاجَاتٍ لَيْلاً	أَشْرَقْتُ صَبَاحًا وَنَهَارَا
أوْ تَسْأَمْ مِنْ طُولِ اللَّيْلِ	بِتْنَا مِنْ أجْلِكَ سُمَّارَا[2]
مِنْ أَجْلِكَ حَارَبْتُ صِعَابًا	ورَكِبْتُ لأَجْلِكَ أَخْطَارَا
مِنْ أَجْلِكَ فَارَقْتُ الأَهْلَ	وَلأَجْلِكَ جُبْتُ الأَقْطَارَا
وَكَتَمْتُ جُرُوحًا مُوجِعَةً	وَسَتَرْتُ هَوَانًا وصَغَارَا[3]
وَرَسَمْتُكَ فِي شَفَتِي لحنًا	وجَعَلْتُكَ فِيهَا القِيثَارَا
وَفَرَشْتُ فُؤَادِي لَكَ مَهْدًا	وَطَوَيْتُ عَلَيْكَ الأَسْتَارَا
وَنَصَبْتُ حَيَاتِي لَكَ صَرْحًا	تَرْقَاهُ سَمَاءً وَمَنَارَا

١- والعِطْفة شجرة يقال لها العَصْبةُ وقد ذكرت قال الشاعر تَلَبَّسَ حُبُّها بدَمي ولَحْمِي تَلَبُّسَ عِطْفة بفُروع ضالٍ وقال مرة العَطَف بفتح العين والطاء نبت يَتَلَوَّى على الشجر لا ورق له ولا أَفنان ترعاه البقر خاصة وهو مُضِرّ بها ويزعمون أن بعض عروقه يؤخذ ويُلْوى ويُرْقى ويُطْرَح على المرأَة الفارك فتُحِب زوجها قال ابن بري العَطَفةُ اللبلاب سمي بذلك لتلويه على الشجر قال الأَزهري العِطْفَةُ والعَطْفَة هي التي تَعَلَّقُ الحَبَلَةُ بها من الشجر. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٩/٢٤٩.

٢- السَّمَرُ و المُسَامَرَةُ الحديث بالليل وبابه نصر و سَمَرًا أيضا بفتحتين فهو سامِرٌ و السَّامِرُ أيضا السُّمَّارُ وهم القوم يسمرون كما يقال للحجاج حاج و التَّسْمِيرُ بمعنى التشمير وهو الإرسال. انظر: مختار الصحاح، للرازي، ١/٣٢٦.

٣- الصَّغَارُ بالفتح الذل والضيم وكذا الصُّغْرُ كالصغر وقد صَغِرَ الرجل من باب طرب فهو صاغِرٌ و الصَّاغِرُ أيضا الراضي بالضيم. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ١/٣٧٥.

إنْ تَصْرُخْ أَحْسَسْتُ جَنَاني[1] مِنْ هَوْلِ صُـراخِكَ قَـدْ طَـارَا
وَتُنَاغِي فَأَحُسُّ فُؤَادِي عُصْـفُورًا جَـابَ الأَمْصَـارَا
وَأُثَرْثِرُ مِنْ أَجْلِكَ لَكِنْ مَا كُنْتُ لِغَيْرِكَ ثَرْثَارَا

استهلالٌ غير عادي، لا يسير على وتيرة قصائد الرثاء، التي تبدأ بإظهار الحزن والأسى، والبكاء على مَن فُقِد من الأحباب، فالشاعر بدا حريصًا على التأكيد أنه من أجل ولده طاف بمدن عديدة – يقصد أنه ارتحل إلى كثير من البلدان للعمل لإيجاد فرصة حياة رغدة لولده- ولذا فهو يقول بأنه اجتاز السهول والصحاري من أجل ذلك.

من أجل هذا الأمل (مستقبل ولده)، تحمّل أعباء الحياة ومرّ بها طويلة وقصيرة، وهو مع كل هذه الأعباء يشكّل الحياة بالنسبة للوالد، أحبّ الدنيا من أجله، وعبّر عن ذلك بأشعار وكتابات نظمها.

كما أنّ مكانة الابن عند والده عظيمة وغالية، فقد جعله ملكًا على قلبه، وأسكنه قلبه وجعله مستقرًا فيه، فالوالد هنا يتخيّل أنه غرس الابن في قلبه حبًا وحنانًا، وغذّاه من رحيق حبه الذي لا ينقضي ولا ينقطع.

ولِمَ لا، وقد صنع الأب لابنه الحبيب كل ما يمكن أنْ يوصَف بالمحبة والعطف والحنان والتدليل، فقد مهّد وهيَّأ المكان الرحب للابن الحبيب، فكان ينشر ويوزّع الود والحب والرحمة في هذا البستان الخاص بابنه، ويوزّع فيه الزهور المتفتحة.

لقد ارتقى هذا الابن (المرثي) عند والده مكانًا ساميًا، من الصعب أنْ يصله أيّ مخلوق من البشر لديه، فها هو يُحكِم الأمن والأمان على ابنه في قلبه، فيجعل له من جسده وأعضائه حرّاسًا، ولا يهمل حراسته بأسوار مشاعره وعواطفه.

١- الجَنانُ بالفتح القَلْبُ لاستِتاره في الصدر وقيل لِوَعْيه الأَشْياء وجَمْعِه لها وقيل الجَنانُ رُوعُ القلب وذلك أَذْهَبُ في الخَفاءِ وربما سمّي الرُّوحُ جَناناً لأَن الجسم يُجنُّه وقال ابن دريد سمّيت الرُّوح جَناناً لأَن الجسم يُجنُّها فأَنَّث الروح والجمع أَجْنانٌ عن ابن جني ويقال ما يستقرُّ جَنانُه من الفزَعِ. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٩٢/١٣.

إن الولد يحيط ابنه بجو من الراحة والعظمة في آن واحد، فهو بمجرد أن ينطق بشيء يريده، يتحقّق له ما أراد مباشرة، يخيّرونه فيختار ما يشاء.

وفي هذا المقام، يبرِز هنا الشاعر ما يقوم به الوالدان للابن من تضحيات تتمثّل في سهرهما عليه في راحته وفي تعبه، فهو إن يطلب أي شيء بالليل، يلبيها الأب وكأنّ الوقت صبحٌ والنهار مقيمٌ، وحين يتململ الابن ويصيبه القلق والسأم في الليل، يبيت الوالدان يسامرانه ويسليانه لا يفتران.

ويلحّ الشاعر على جانب، ربّما يجده محطة هامة في حياته؛ ألا وهي مسألة ارتحاله كثيرًا من أجل إسعاد ولده، ففارق الأهل، وطاف كثيرًا من البلدان ليجلِب له ما يشاء من متطلبات الحياة. وفي سبيل ذلك، تحامل على نفسه، وتحمّل آلامًا شديدة.

لقد كان هذا الابن دائمًا اللحن الجميل الذي يتلذَّذ بترديده على لسانه دائمًا، فهو يمثّل بالنسبة للأب قيثارة موسيقية يتغنى بها.

ويشير الأب لكمّ هذا الحنان الذي كان يكنّه لولده، فيقول: جعلت فؤادي لك مأوى لا تفارقه، وظللت أحميك وأحرسك بكل ما أملك، وهيّأت من حياتي وما لاقيته لك لترتقي في الحياة أعلى وأعلى، فكنت لا أتحمّل أن أرى أو أسمع عن شيءٍ يكدّر صفوك، فإنك إنْ تتألّم، أشعر بأن عقلي يطير من رأسي.

ويذكّره بمرحلة المهد الأولى من حياته، حينما كان يناغي، وهو يُصدِر أولى الأصوات في محاولة النطق الأولى، فكانت تتملّكه السعادة، فيشعر أنه طاف جميع بلدان العالم سرورًا وسعادة، ويصوِّر كيف كان يتعامل معه وهو صغير، فيقول حين كنت أجالسك صغيرًا، أحادثك دون انقطاع؛ لكي ألاعبك وأسلّيك، على الرغم من أنني مع غيرك من الناس لا أهوى كثرة الكلام بلا طائل.

وإنْ كنتَ تشعر بمدى المأساة التي يواجهها الأب بموت ولده، إلاّ أنّك تلحَظ مدى الاضطراب والتشتُّت الفكري، وذلك ربما سببه شدة الصدمة على الوالد، وذلك الاضطراب الذي أحدثه فراق ولده، فلم يتماسك أعصابه حين تحدّث عن حنينه وذكرياته

مع الولد المرثيّ، فهو يتحدّث عن الفكرة، ثم يعود إليها مرة ثانية وثالثة، وخاصةً ما كان يصنعه له في الحياة، وما عاناه من صعاب ومشاق في سبيل توفير حياة سعيدة له.

ويستطرِد الشاعر في تحريك ملفّ الذكريات، واسترجاع تلك الصوَر الشاخصة أمام عينيْه، بلوعة الأب وبكل ما يكتوي به من حنين إليه، يقول: [1]

لَـوْ تَعْلَـمُ كَيْـفَ تَرَبّيْـتَ	أَمْ كَيْـفَ بَلَغْـتَ المِقْـدَارَا
أَشْدُو لِتَنَـامَ عَلَـى كَبِـدِي	يَا كَبِـدًا أَضْـحَيْتَ دِثَـارَا[2]
يَـا كَبِـدًا حُمِّلْـتَ الـدُّنْيَا	فَمَشَـيْتَ قَوِيًّـا مِغْـوَارَا
هَلْ تَضْعَفُ إِذْ تَحْمِلُ بَعْدِي	هَمًّـا لاَ يَعْـدِلُ قِنْطَـارَا
وَصَبَرْتُ عَلَى مَرِّ الدَّهْرِ	حَاشَـا أَنْ تَـذْوِي[3] وَتَنْهَـارَا

هذا مُنعطَف آخر، أراد الشاعر أنْ يؤكِّد عليه، وهو فترة التربية والتنشئة، وكأنّه يحنّ إلى هذه الفترة من حياة الابن، ولعله هنا يذكّر نفسه قبل أنْ يوجِّه الخطاب إلى ابنه، فهو يستعيد شريط الذكريات؛ ومن ضمنها مكابدته من أجل تربية هذا الابن.

يذكّره الأب بأنه كان يغني له لكي ينام في حضنه وبين يديْه، في الوقت الذي أصبح فيه ينام في حفرة من تراب، بعيدًا عن هذا الحضن الدافئ.

وماذا يصنع الأب الحزين، بعد أنْ تبدَّد هذا الحلم، فقد كان كل حلمه أنْ يرى هذا الأمل في يوم ما فتيًّا قويًّا.

١- ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤٢.

٢- الدِّثَارُ بالكسر وكل ما كان من الثياب فوق الشعار وقد تدثر أي تلفف في الدثار و دَثَر الرسم درس وبابه دخل و تَدَاثَرَ أيضا. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٢١٨/١.

٣- ذَوَى البقل يذوي بالكسر ذُوِيًّا مضموم مشدد فهو ذَاوٍ أي ذبل قال بن السكيت ولا يقال ذوي بكسر الواو وقال يونس ذَوِيَ بكسر الواو لغة و أَذْوَاهُ الحر أذبله . انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٢٢٦/١.

وفي لهجة يتعثّر فيها الأمل، مع شيءٍ من الذهول، يقول: هل تأتي الآن فتضعف وأنا أؤمّل فيك أن تحمل بعدي أعباء الحياة، هومًا وأعباءَ ثقيلة، كنت أنتظر أن تحملها عنّي.

وحين شبّ الطفل في عين والده، أتاح له متّسعًا من الدلال والتدليل، فتركه يأمر وينهى، وحين يطلب شيئًا، يُلبَّى، دون أنْ يكرّر الطلب مرة ثانية، وهذا لم يكن بالأمر المستثقَل عليه، بل كان يصدُر منه بأريحية واستمتاع بذلك، والدليل على ذلك أنّه كان الشعر يفيض بغزارة مثل البحار والأنهار التي تزخر بالماء. يقول: [١]

مِنْ أَجْلِـــكَ سَـــلَّمْتُ زِمَـــامِي لِيَـــــدَيْكَ فَكُنْــــتَ الأَمَّــــارَا
تَنْهَـــى فَتُطَـــاعَ وإِنْ تَـــأْمُرْ مَا احْتَجْـــتَ لِـــأَمْرِكَ تِكْـــرَارَا
مِنْ أَجْلِكَ فَاضَـــتْ أَشْـــعَارِي بَحْـــــرًا يَمْتَـــــدُّ وأَنْهَـــــارَا

ثم يطرُق الشاعر بابًا آخر من أبواب الحنين إلى أيام ولده المفقود، فيقلّب في ذكرياته ولكن هذه المرة من خلال وصفه والوقوف على معالم وصفات الابن، فيصوّره بالقمر، ويكرِّر هذه اللفظة، ثم يرادف بينها وبين (البدر)، في إلحاح على هذا الوصف الذي يُوحِي بأنّ الابن كان جميل المحيَّا، ولذا فقد تعطلّت ملكة الكتابة الشعرية لديه.

يقول: [٢]

يَـــا بَـــدْرًا كُنْـــتَ بِعَلْيَـــائِي فَلَكًـــــــا وشِـــــــهَابًا دَوَّارَا
حَوَّلْتَ سَـــمَاءَ القَلْـــبِ إِلَـــى نُـــورٍ، فَسَـــحَرْتَ الأَبْصَـــارَا
قَمَـــرًا! بَـــلْ خَسِـــئَ القَمَـــرُ هَيْهَـــاتَ عَرَفْنَـــا الأَقْمَـــارَا
يَا نَايًـــا حُطِّـــمَ فِـــي كَفِّـــي لَـــنْ أَحْمِـــلَ بَعْـــدَكَ قِيثَـــارَا
يَا لَحْنًا طُـــوِّقَ فِـــي شَـــفَتِي لَـــنْ أَنْظِـــمَ بَعْـــدَكَ أَشْـــعَارَا

١- ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤٢.
٢- ديوان اللّظى ، ص٤٣.

يربط الشاعر بين الشعر والموسيقى، فيردِّد لفظة (القيثارة)، ويربط بين (اللحن، والناي، ونظم الشعر)، في دلالة على تعطُّل كل ملكات اللهو والاستمتاع بالحياة لديْه.

وعلى الرغم من قساوة الأحداث، ومن شدة وقع هذا القدر الأليم، إلاّ أنّ الشاعر يغالِي في تصوير مكانة الابن لديه ولدى أسرته ففي سياق ترديده لذكرياته مع الولد، والاسترسال في إظهار حنينه إليه، يجعل منه (سفْرًا) يقومون بتلاوته، فإذا به يغلب كل الكتب السماوية، ويعلّل ذلك بأنّه حارت العبارات فيه، وكأنّ تلك الحيرة منحته الحق في أنْ ينسى أنّ هناك قضايا عقائدية، لا ينبغي التطرُّق إليها، مهما كانت المصيبة.

لا شكّ أنّ الصدمة كبيرة، بيْدَ أنّ الشاعر إذا كان يحقّ له في الشعر ما لا يحقّ في غيره، وهذا ما جعلك تقبَل له أنْ يشعر بالخوف والقلق على الولد إنْ غاب عن عينه ولو لثوانٍ معدودة، إلاّ أنّه لا يجب أنْ يخترق المسافات الدينية، وأنْ يكون التسليم لقضاء الله واجب عليه، وهذا ما يأمرنا به ديننا القويم.

يقول: [1]

يَا رُوحًا كُنْتَ لَنَا سِفْرًا[2] ... نَتْلُوهُ فَبَزَّ[3] الأَسْفَارَا

يَا مَنْ حيّرْتَ عِبَاراتِي ... فِي وَصْفِكَ لِي أَنْ أَحْتَارَا

إنْ غِبْتَ ثَوَانٍ عَنْ عَيْنِي ... أَطْبَقْتُ[4] عَلَيْكَ الأَنْظَارَا

١– ديوان اللّظى ، ص٤٤.

٢– السَّفَرُ قطع المسافة والجمع أسْفارٌ و السَّفَرَةُ الكتبة قال الله تعالى {بأيدي سفرة} قال الأخفش واحدهم سَافِرٌ مثل كافر وكفرة والسِّفْرُ بالكسر الكتاب والجمع أسْفارٌ قال الله تعالى {كمثل الحمار يحمل أسفارا}. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٣٢٦/١.

٣– بَزَّ معناه من غَلَبَ سَلَبَ والاسم البِزِّيزَى كالخِصِّيصَى وهو السَّلْبُ وابْتَزَزْتُ الشيءَ اسْتَلَبْتُه وبَزَّهُ يُبُزُّهُ بَزًّا غلبه وغصبه وبَزَّ الشيءَ يَبُزُّ بَزًّا انتزعه وبَزَّهُ ثيابَهُ بَزًّا وبَزَّه حَبَسَه وحكي عن الكسائي لن يأْخذه أَبداً بَزَّةً مني أَي قَسْراً وابْتَزَّهُ ثيابَه سَلَبَهُ إِياها. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٣١١/٥.

٤– أطْبَقَ الشيء غطاه وجعله مُطْبَقًا فَتَطَبَّقَ هو ومنه قولهم لو تطبقت السماء على الأرض ما فعلت كذا والحمى المُطْبِقَةُ بكسر الباء الدائمة التي لا تفارق ليلا ولا نهارا والطابق الآجر الكبير فارسي معرب . انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٤٠٣/١.

هَـــلاّ إِذْ أَزْمَعْـــتَ فِرَاقِـــي خَلّفْـــــتَ وَرَاءَكَ تِـــــذْكَارَا
وَرِيَاضِـــي الخُضْـــرُ بِرَوْنَقِهَـــا أَضْحَتْ مِـــنْ بَعْـــدِكَ أَقْفَـــارًا[1]

إنّ هذا الابن الراحل قد خلّف وراءه ذكرى خالدة في قلب ومشاعر هذا الأب الحزين، فقد كان لا يحتمل أنْ يغيب عنه ثوانٍ، وحينها يبحث عنه في كل المناحي.

ثم إنّه يتذكّر في خطابه له أنّه زرع الرياض وخضّرها وزيّنها لتستمتع بها عينه، ومن بعده فهي لا تعدو أنْ تكون إلاّ خرابًا.

ومن ديوان عبد الله البردوني، تطالِع في سياق الحنين والذكريات، قوله: [2]

يَا مَنْ رأَى الطِّفْلَ يُعَانِي الرَّدَى وَيَرْفَعُ الكَــفَّ كَمَـــنْ يَحْتَـــذِي
كَأَنَّـــــهُ في خَوْفِـــــهِ...يَحْتَمِي بِكَفِّـــهِ مِـــنْ صَـــوْلَةِ الْمُعْتَـــدِي
وَكُلَّمَا انْهَالَ عَلِيْـــهِ انْطَـــوَى يَلُـــــوذُ بالثَّوْبِ...وبِالمَرْقَـــــدِ
وَتَـــارَةً يَرْنُـــو إِلَـــى أُمِّـــهِ وتَـــارَةً يُلْقِـــي يَـــدًا فِـــي يَـــدِ
وَمَــرَّةً يَرْجُـــو أَبًـــا مُشْـــفِقًا ومَـــرَّةً يَرْنُـــو إِلَـــى العُـــوَّدِ

إنّها ذكريات حزينة حقًّا، تلك التي يعانيها هذا الأب المكلوم، وهو إنْ كان يقلّب في صفحاتها، إنّما يُخرِج شحنة من آهات وآلام وأحزان، يئنُّ بها، فيتذكّر كيف حصد الموت ولده، وكأنّه يخفِّف عنه أنْ يتحدّث في ذلك، ويراجعه مع مَنْ شاهدوا هذا المشهد في الطريق، حين زحف الطفل على الطريق، فكان قدره أنْ تصدمه هذه السيارة المُسرِعة.

فيتصوّر هذا المشهد الدامي، حين فوجِئ الطفل الذي يحبو بسيارة الموت، فيرفع كفّه كمَن يطلب الصدقة، كأنّ هذه الكفّ التي يمدّها ستحميه من الموت.

١- القَفْرُ مفازة لا نباب فيها ولا ماء والجمع قِفَارٌ يقال أرض قَفْرٌ ومفازة قفر و قَفْرةٌ و مِقْفارٌ و القَفَارُ بالفتح الخبز بلا أدم يقال أكل خبزه قفارا و أَقْفَرَتِ الدار خلت وأقفر الرجل لم يبق عنده أدم وفي ا لحديث {ما أقفر بيت فيه خل}. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ١/٥٦٠.

٢ – ديوان عبد الله البردوني، ص٤٧٥.

ويُبرِز الأب صورة الحادث الرهيب، فيبيّن أنّه كلما اقتربت منه السيارة، يلتفّ في ثوبه، لعلّ الثوب يقيه من الأذى.

وهذا الطفل الصغير له نظرات تدعو إلى الشفقة والأسى، وهو يطيل النظر في وجه أمه، تلك التي اعتاد منها الحنان، ويقلّب ناظره في وجوه العائدين له، وكأنّه يستنجِد بهم في آخر سويعات حياته.

وفي أثناء تدويره لهذا الشريط المأساوي، الذي يستعيد به ذاكرة هذا المشهد المؤلم، يخاطِب مَن صدمه بسيارته، فيشبّهه في صورة صائد الطيور، فيطلب منه الرفق بهذا العصفور الذي لّما يتعلّم الطيران بعد، ويتحسّر على ضياع مستقبل هذا الطفل الذي يشبه العصفور الصغير، فقد فاته أنْ يستمتِع بمرحلة الصبا والشباب... يقول: [١]

يَا صَائِدَ العُصْفُورِ رِفْقًا بِهِ ... فَلَمْ يَخُضْ جَوًّا ولَمْ يَصْعَدِ

أَتَى يُغَنِّي الرَّوْضَ لَكِنَّهُ ... لَمْ يَنْشَقِ الرَّوْضَ ولَمْ يُنْشِدِ

طِفْلٌ كَعُصْفُورِ الرَّوَابِي طَوَى ... رِدَا الصِّبَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يَرْتَدِي

أَهَلَّ فِي بَدْءِ الصِّبَا فَانْطَفَى ... لَمْ يَهْدِ حَيْرَانَ ولَمْ يَهْتَدِ

ويختتم هذا الجزء من الذكريات، بهذا المصير الحتميّ، ويكون هذا عادةً حديث النفس التي تهوى وتحنّ إلى شيءٍ محبّب إليها، فتظلّ روحه معلّقة بالمكان الذي يسكنه الابن المفقود. قوله: [٢]

تَدَافَعَ الطِّفْلُ إلى قَبْرِهِ ... فَنَامَ تَحْتَ اللَّحْدِ كَالجَلْمَدِ

إنّه مشهد النهاية الحزينة، التي لم يكُن الأب يرجوها، ولكنه الواقع، أراد الشاعر أنْ يتذكّر ذلك، لا ليستأنِس به، ولكن لأنّ به حنين للابن، فلا يزال يسترجِع كل موقف يتعلّق بآخر مشاهداته له. وكأنّ الطفل كان في صراع مع مصير الموت في هذا الحادث،

---

١ – ديوان عبد الله البردوني، ص٤٧٧.

٢ – المرجع السابق، ص٤٧٧.

تلمس ذلك من خلال قوله (تدافَع الطفل إلى قبره)، فالمدافعة تعني أنّ هناك صراعًا بين طرفيْن، والطرف الثاني في هذا المشهد الذي يتذكّره هو الموت، ثم يكشف عن النتيجة الحتمية؛ وهي أنْ يكون مصيره أنْ يُدفَن بلا حراكٍ تحت التراب كقطعة صخر جامدة.

وهذا حافظ إبراهيم في رثائه (لعبد الحميد رمزي) في حفل تأبين ولده (عبد الحميد)، يتخيّل ما كانت تحنّ إليه وتحلم به هذه الأسرة، وما كانت تأمله من زهرة حياتهم وفلذة كبدهم، يقول: [1]

أَوَ حِينَ ابْتَــزَّ دَهْــرِي قُــوَتِّي	وَذَوَى عُــودِي وَوَافَــانِي مَشِــيبِي
وَاكْتَسَى غُصْنُكَ مِنْ أَوْرَاقِــهِ	تَحْتَ شَمْسِ العِزِّ وَالجَاهِ الخَصِــيبِ
وَرَجَوْنَا فِيكَ مَــا لَــمْ يَرْجُــهُ	مُنْجِبُ الأَشْبَالِ فِي الشِّبْلِ النَّجِيــبِ
يَنْتَوِيكَ المَوْتُ فِي شَرْخِ الصِّــبَا	وَالشَّبَابِ الغَضِّ فِي البُرْدِ القَشِيبِ؟!

يسترجِع الشاعر أحلامه وما كان يحنّ إليه في مستقبل ولده، الذي كان يحلم هو وأسرته في أنْ يحمل الراية من بعده، ففي الوقت الذي أصبح فيه شيخًا كبيرًا، وعلا رأسه الشيب، في الوقت الذي شبّ عود الابن، وأصبح يافعًا قويًا، كانت أسرته تنتظر ذلك اليوم الذي يحمل فيه العبء والمسئولية في الحياة، كما يربّي صاحب الأسود أشباله، لتحتلّ الحلبة مكان الأسود.

ولكن صدمة الموت كانت أسبق من هذه الأحلام والآمال، فإذا بالموت يختاره في زاهي صباه، وتضيع كل هذه الأحلام وتتبدّد كالسراب.

وحين ينقلك الحديث إلى (وليد الأعظمي)، تجده وقد ملكت عليه الذكريات أمره، وانهالت على لسانه عبارات الحنين إلى صبا هذا الشهيد، فأنشأ يذكر له طهره

---

١ – ديوان حافظ إبراهيم، ص١٦٢.

ونقاءه، وخلوّه من كل منقصة وعيب، وقد صانه الله بعنايته وكرمه من كل جهل وحفظه من طيش الشباب.

إنّ الشهيد المرثيّ في نظر والده كان طاهرًا، لا يصدُر منه قول أو فعل فاحش، فقد كان حديثه طيبًا، وسلوكه أطيب.

تقرأ له تلك تذكُّره لتلك الذكريات الخالدة، حين يقول: [1]

آنَسْتُ فِي وَجْهِكَ طُهْرَ الأُلَـــى ... قَدْ بَرِئُوا مَنْ كُـــلِّ سُـــوءٍ وَعَـــابِ

واللهُ قَدْ أَنْشَـــأَكَ فِـــي نَجْـــوَةٍ ... مِنْ غَمْرَةِ الجَهْلِ وطَـــيْشِ الشَّـــبَابِ

وَزَانَـــــكَ البَـــارِي بِأَلْطَافِـــــهِ ... فَكُنْتَ بِـــالطُّهْرِ كَمَـــاءِ السَّـــحَابِ

تَنْأَى حَيَاءً عَنْ سَـــمَاعِ الخَنَـــا ... وَبَاطِلِ القَـــوْلِ وفُحْـــشِ السِّـــبَابِ

وَلَـــمْ تَفُـــهْ إلاَّ بِمَـــا يُشْـــتَهَى ... مِنَ الحَـــدِيثِ السَّـــائِغِ المُسْـــتَطَابِ

فترى الشاعر يتذكّر والده، فيذكر له مكارم أخلاقه وصورته البهيّة التي كان عليها قبل ذلك المصير المشئوم، فتحنّ نفسه إلى مطالعة تلك الذكريات؛ فقد كان طاهر الوجه والسلوك، منزّهًا من العيب والنقص والمذمّة.

أمّا سيل الذكريات، فذلك الذي ينهمر علي لسان وليد الأعظمي، حين يصل في رثائه إلى ذكريات بطولة هذا الشهيد المغوار، فتأتي كلماته بركانًا من الذكريات، مليئة بالحنين إلى هذا الزمن الجميل الذي كانوا يحيَوْن فيه بما كانت يرويه لهم من صولاته وجولاته في قصص البطولة والفداء، يقول الأعظمي[2]:

قد كنت كالنحلة في روضـــها ... وأنت في ساح الوغى ليث غاب

كم ليلـــةٍ بـــتّ بها ســـامرًا ... تروي لنـــا مـــا يســـتثير العُجـــاب

---

١ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦-٢٩٧.

٢– المرجع السابق ، ص٢٩٧.

إذ كنت تحكي لي عن صـــولة[1]	مـــع المغـــاوير الأســـود الغِضـــاب
أخفى من الجن في جنح الـــدجى	بـــين الثنيّـــات[2] وبـــين الشـــعاب
وتســـهر الليـــل علـــى قمّـــة	ترصد غدر الخصم مثـــل العُقـــاب[3]
تقضـــي لياليـــك علـــى طولهـــا	بـــالحزم والعـــزم الـــذي لا يُهـــاب
حـــتى إذا حامـــت (علـــوج)[4]	حول الحمى، تنقضّ مثـــل الشـــهاب
تقـــتحم البـــاغين في عزمـــة	لا تعرف الهـــول ومعـــنى الصـــعاب
وتأســـر الخصـــم وتـــأتي بـــه	مُعَفَّـــر الأوجـــه حـــاني الرقـــاب

١- صالَ على قِرْنه صَوْلاً وصِيالاً وصُؤُولاً وصَوَلاناً وصالاً ومَصالةً سَطا قال ولم يَخْشَوْا مَصالَتَهُ عليهم وتَحْتَ الرَّغْوَةِ اللَّبَنُ الصَّريحُ والصَّؤُول من الرجال الذي يَضْرب الناسَ ويَتَطاول عليهم قال الأَزهري الأَصل فيه ترك الهمز وكأَنه هُمِز لانضمام الواو وقد هَمَزَ بعض القُرَّاء وإِن تَلْؤُوا بالهمز أَو تُعْرِضوا لانضمام الواو وصالَ عليه إِذا استْطال وصالَ عليه وَثَبَ صَوْلاً وصَوْلةً..انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٣٨٧/١١.

٢- ثَنى الشيءَ ثَنْياً ردَّ بعضه على بعض وقد تَثَنَّى وانْثَنَى وأَثْناؤُه ومَثانيه قُواه وطاقاته واحدها ثِنْي ومَثْناة ومِثْناة عن ثعلب وأَثْناء الحَيَّة مَطاويها إِذا تَحَوَّتْ وثِنْي الحيّة انْثناؤُها وهو أَيضاً ما تَعَوَّج منها إِذا تثنت والجمع أَثْناء واستعارة غيلان الرَّبَعِي لليل فقال حتى إِذا شَقَّ بَهِيمَ الظَّلْماءْ وساقَ لَيْلاً مُرْجَحِنَّ الأَثْناءْ وهو على القول الآخر اسم وفي صفة سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم ليسَ بالطويل المُتَثَنّي هو الذاهب طولاً وأَكثر ما يستعمل في طويل لا عَرْض له وأَثْناء الوادِي مَعاطِفُه وأَجْراعُه والثِّنْي من الوادي والجبل مُنْقَطَعُه ومَثاني الوادي ومَحانِيهِ مَعاطِفُه. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ١١٥/١٤.

٣- ...والعُقابُ طائر من العِتاقِ مؤنثةٌ وقيل العُقابُ يَقَع على الذكر والأُنثى إِلا أَن يقولوا هذا عُقابٌ ذكَر والجمع أَعْقُبٌ وأَعْقِبةٌ عن كُراع وعِقْبانٌ وعَقابِينُ جمعُ الجمع قال عَقابِينُ يومَ الدَّجْنِ تَعْلُو وتَسْفُلُ وقيل جمع العُقاب أَعْقُبٌ لأَنها مؤنثة وأَفْعُلٌ بناء يختص به جمعُ الإِناث مثل عَناقٍ وأَعْنُقٍ وذراعٍ وأَذْرُعٍ وعُقابٌ عَقَنْباةٌ ذكره ابن سيده في الرباعي وقال ابن الأَعرابي عِتاقُ الطير العِقْبانُ وسِباعُ الطير التي تصيد والذي لم يَصِدْ الخَشاشُ وقال أَبو حنيفة من العِقبان عِقبانٌ تسمى عِقبانَ الجِرْذانِ ليست بسُودٍ ولكنها كُهْبٌ ولا يُنْتَفَعُ بريشها إِلاَّ أَن يَرْتاشَ به الصبيانُ الجماميحَ. انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٦١٩/١٤.

٤- العِلْجُ بوزن العِجْل الواحد من كفار العجم والجمع عُلُوجٌ وأَعْلاج وعِلَجَةٌ بوزن عنبة مَعْلُوجاءُ بوزن محموراء وعالَجَ الشيء مُعالَجَةً وعِلاَجًا زاوله وعالِجٌ موضع بالبادية وفيه رمل. انظر: مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي، ٤٧٦/١.

وكنـــت (للقعقــاع) إذ تنتمـــي تفخـــر يـــا (خالـــد) بالانتســـاب

لم يَبْقَ للشاعر إلاّ الذكريات، فحين تتزاحم دفعات الحنين إلى ولده (الشهيد)، فيجد سلوته في ذلك، فينتقل من ذكر الصفات الشخصية، والسمات الإنسانية في (خالد) الولد المرثي، إلى صفات المجد والبطولة فيه أثناء أدائه لخدمته العسكرية وخدمة بلده ووطنه، فيناجيه: لقد كنت دءوبًا نشيطًا مفيدًا تمامًا كالنحلة في بستانها، ذاك وأنت في ساحات المعارك مثل أسد الغابة الشجاع.

وقد رويت لنا ما يثير الانتباه ويسترعي النظر والعجب حين كنت تسهر معنا الليالي الطوال تحكي لنا عن مغامراتك، وها أنا أذكر ما حكيت لي عن بطولاتك مع إخوانك الأبطال الشجعان. لقد تميّزت بالذكاء البارع، فكنت داهية في التخفي كالجن بظلام الليل بين القمم العالية وشعاب الأودية. وكنت تقضي الليل كله ساهرًا يقظًا، مثل طائر العقاب، ترقب حركة العدو الغاشم.

وكان رائدك وأنت ساهر ليلك الطويل سلاح العزم والإرادة القوية الذي لا يُقهر فإذا ما شعرت بأن مواقع العدو تتحرك وتدور باغيةً، لا تلبث أن تهجم عليهم كالشهاب الخاطف، لا تتردّد في اقتحام مواقع المعتدين في إرادة قوية، لا تهاب الصعاب والأهوال والشدائد.

وقد كان يتميّز بالشجاعة والإقدام، فقد كانت الأسرى تقع في قبضة يديْه، على حالهم، يعلو وجوههم التراب متعفرين، منكسّي الرءوس منحني الرقاب.

ومن صورة الرثاء الفردي لهذا الطفل الذي أوجع قلب السيّاب، إلى صورة رثاء جماعي، (حينما يرى أطفال بور سعيد قتلى، فالجامع الذي يوثّق بينه وبينهم جامعٌ تتداخل فيه ظروف سياسية واجتماعية لا سبيل إلى توجيهها الوجهة الصحيحة، فهؤلاء الأطفال قد صاروا ضحيّة السلاح الفتّاك الذي يلبّي رغبات الساسة، يقول مقلِّبًا في صفحات ذكرياته، وما كان من المفترَض أنْ يكون: [1]

فَمَنْ يَتْبَعُ الغَيْمةَ الشَّارِدَة؟

١- ديوان بدر السيّاب، ٤٩٧/١.

ويَلْهُو بِلَقْطِ المَحَارِ؟

ويَعْدُو علَى ضَفَّةِ الجَدْوَلِ؟

ويَسْطُو علَى العُشِّ والبُلْبُلِ؟

ومَنْ يَتَهَجَّى طُوَالَ النَّهَار–

ومَنْ يَلْثَغُ الرَّاءَ، في المَكْتَبِ!

وَمَنْ يَرْتَمِي فَوْقَ صَدْرِ الأبِ

إِذَا عَادَ مِنْ كَدِّهِ المُتْعَبِ؟

ومَنْ يُؤْنِسُ الأُمَّ فِي كُلِّ دَار؟

إنّ السيّاب وهو يترف الدماء بعينيْه، لأنّ الصغار ماتوا وهم أبرياء، تتراءى أمام عينيْه ذكريات عديدة، ويحنّ لما كان هؤلاء الصغار يعيشونه ببراءة وجمال، وهو يتخيّل هؤلاء الأطفال الصغار وهم يلهون ويلعبون حين تغيم السماء؛ لتمطِر حبات الماء التي يجد الأطفال فيها متعة ويجدّون في اللعب تحت قطرات المطر، ويتخيّلهم وهم يلهَوْن في مرح على ضفاف النيل، ويلعبون بأعشاش الطيور.

يتذكَّرهم وهم في كتّاب التعليم، وهم يتعلّمون كيف يقرءون قراءة صحيحة، ويلفت نظره تلك (اللثغة) لحرف الراء، ويطالع بخياله الطفل وهو كل شيءٍ في حياة والده، حين يرتمي في حضنه بعد أن يعود من العمل، فيُنسيه تعب النهار، في الوقت الذي هو فيه مَن تأنَس به الأم في دارها.

كل هذه ذكريات تدور في رأس السيّاب، حين يطالِع هذه القبور، ويربط بين هذا الواقع الأليم، وما كان من المفترض أنْ يكون حالهم لولا هذا القتل الهمجي الغاشم لزهور المستقبل.

وهذا هو محمد مقدادي، الذي يسترجع هول ما أصابه هو وزوجته بفقدان الولد القريب إلى قلبهما، عاد ليصوّر ذكريات هذا المُصاب الأليم لهما، فيقول: [1]

وَحِينَ أطْلَقَ نَايُ المَوْتِ صرْخَتَهُ هَوَتْ عليَّ سِهَامُ الكَدِّ...والكَمَدِ

وَقُلْتُ هَذَا الذِي مَا كُنْتُ أحْسَبُهُ عُمْرٌ يَمُرُّ وأَحْزَانٌ بِلاَ عَدَدِ

كُنَّا نَخِيطُ بِصَبْرِ الرُّوحِ مَوْعِدِنَا حَتَّى تَفَيَّأَ تَحْتَ الضِّلْعِ والجِسَدِ

زُغْبُ القَطَا حَوْلَنَا والحُلْمُ مَلْعَبُهُمْ وكُلُّ ضِيقٍ بَدَا فِي الحُلْمِ مُلْتَحَدِي

وبَيْنَ غَفْلَةِ طَرْفٍ وانْتِبَاهَتِهَ مَرَّ الحَبِيبُ مُرُورَ السَّيْفِ فِي جَسَدِي

يصوّر الشاعر وقْع هذا الحادث الجلل، الذي أُصيب به هو وأسرته، فيجعل من نفاذ الموت لاختيار ابنه طلقة، ويا لها من طلقة!! إنّها طلقة قاسية، لم تنفذ في جسد الابن فحسب، بل هي قد اخترقت جسده، جلبت له الحزن والأسى الغائريْن في نفسه.

ويُبرِز في هذا الموقف مدى المفاجأة التي لم يكن أبدًا ينتظرها، أو يحسب حسابها، ولكنها وقعت، فتوالت الأحزان عليه، بحيث لا يستطيع الوقوف على مقدارها.

لقد كانت هذه الأسرة المسكينة تبني الأحلام على هذا الفتى اليافع، حين شبّ عوده، ويرونه وهو يلعب ويلهو مع قرنائه من الأطفال، باديةً على وجوههم النضارة والحيوية، بيدَ أنّ الأب كانت تأتيه في المنام أحلام مزعِجة، فأردك الآن أنّ كل ضيق ومأزق كان يلاقيه في حلمه، كان بمثابة القبر الذي كان ينتظر ولده.

وها هو الحلم قد تحقّق، ففي لحظة خاطفة، ضاع هذا الحلم بموت هذا الولد المفقود.

١- ديوان محمد مقدادي، ص٢.

ويتشبَّث الأب بآخر خيط له، حين أسرع متلهِّفًا، حيث شرع في البحث عن مكان النزف، محاولاً إنقاذ هذا الولد الذي كان يرجوه في المستقبل سندًا وعونًا له على أعباء الحياة...يقول: [1]

فَرُحْتُ أَتْبَعُ خَيْطَ الدَّمِ عَلَّ بِهِ   دَرْبٌ يَقُودُ إَلَى مَنْ كَانَ لِي سَنَدِي

إنّها ذكريات أليمة، تلك التي عاشها هذا الأب الحزين، نقلها للمتلقّي في صورة حزينة مؤلمة، مليئة بالحنين إلى طفولة هذا الولد الغالي، ونظير ذلك تلك الذكريات التي تنساب على لسان محمود الروسان، وهي يتذكّر ابنته (العروس)، والتي يبكيها بدموع حارة، ويقلّب في ذكرياها، وذكرياهم معها، يقول: [2]

عَامٌ مَضَى قَبْلَ الوَفَاةِ وَلَمْ أَشِمْ وَجْهَ   ابْنَتِي...هَلْ يَصْعُبُ الإِيضَاحُ
عَامٌ وَشَوْقُ الوَالِدَيْنِ مُوَزَّعٌ   تَذْرُوهُ مِنْ طُولِ الفِرَاقِ رِيَاحُ
فَلَهُ جَنَاحٌ فِي "الشَآمِ" مُظَلِّلٌ   ولَهُ "بِعَمَّانٍ" يَظَلُّ جَنَاحُ

يفصح الشاعر عن أسًى ممتدٍّ، فليست مصيبته الجلل في وفاة ابنته فحسب، بل أنه ووالدها فجعا فيها حتى قبل موها بعام؛ إذ كانت تُعالَج بعيدًا عن الأسرة.

ولذا فإنه يقرّر بأنه ظلّ عامًا قبل الوفاة لم يرَ وجهها، وهذا مبرّر لما ألّم به من أحزان. في هذا العام كان شوق الوالديْن مشتّت، وقد مزّقهما طول فترة الفراق والبعاد.

فهما مشتّتان، بين موطنهما في "الشام"، و"عمان" حيث كانت تُعالَج ابنتهما.

ولا شكّ أنّ ذكريات المرض التي تسبِق الفراق بالموت، ذكريات مؤلِمة، فإنّها تزيد أحزان الأهل على الميِّت، على اعتبار أنّ الميت عانى كثيرًا، فيؤثِّر ذلك في الأهل،وبخاصة في الوالديْن، كما هو حال شاعرنا وزوجته.

١- ديوان محمد مقدادي، ص٢.

٢- ديوان محمود الروسان، ص٢٤.

بيْدَ أنّ البعض كثيرًا ما يفسِّر الأمر على عكس ذلك، فيظنّ أنّ مرض ما قبل الموت يعدّ تمهيدًا للأهل في حال الموت، على اعتبار أنّ المرض هو محطة موصّلة للموت...مهما كان هذا أو ذاك هو الصواب، فإنّ الميِّتة هي الابنة (العروس)، التي كان الأبوان يمنيِّان النفس بيوم عُرسها وزفافها، وتسعد عيونهما بسعادتها وزواجها.

وأمّا سعاد الصباح، فبعد أن استغرقت في تصوير حزنها العميق وفاجعتها الأعمق راحت –نافرةً من واقعها المؤلم– متّجهةً إلى الحلم، في حالة نفسية وذهنية شبيهة بالذهول، وهذا منطقي في كثير من الأحيان، حين تسيطِر على النفس البشرية أحاسيس الضيق والتبرُّم بالحال المُعاش، فتسرِّي عن نفسها بخيالٍ، سواء أكان حاضرًا أم مستقبلاً، وتستدرّ أفق ذكرياتها مع هذا الحلم الذي ضاع منها، تراها ، تقول: [(١)]

وَتَهْتَاجُنِي ذِكْرَيَاتِي، وَتُوشِكُ أَنْ تَسْتَجِيرَا وتَأْخُذُنِي فِي دُرُوبٍ، أَطَلْنَا علَيْهَا المَسِيرَا

وتَنْقُلُنِي فِي رِيَاضٍ، سَكَبْنَا علَيْهَا العُطُورَا وَتُغْرِقُنِي فِي أَمَانٍ، بَنَيْنَا عليْهَا القُصُورَا

تظهر في المقطع فاعلية الحزن، وحقيقة المعاناة التي لا تعبير أدلّ من أنّ الذكريات الأليمة تكاد تستجير منها؛ لشدّة بحثها واستغراقها في ذكرياتها مع هذا الولد الراحل، وهذا ما وقفت عنده الملائكة فصوّرته ، حين قالت: (فالحزن يلفّ المكان كالدخان ممّا يؤدِّي إلى شعور بالاختناق الذي ينبعث من الشعور المتواصل بالافتقاد لكل ما هو جميل) [(٢)].

إنّ الشاعرة في هذا المقطع تستعين بالحلم؛ لترسم حقيقة معاناتها من فقدان التمتُّع بالمكان، فتصوِّر ما كانت تتمنّاه وتحلم به –من باطن حنينها وملف ذكرياتها–، فتتخيّل أنّها تسير في طرُق بعيدة، تتنقّل في حدائق ذات بهجة، يفوح فيها شذا الروض العاطر، في ليلٍ مقمِر.

١– ديوان إليك يا ولدي، لسعاد الصباح، ص٣٤.

٢– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٨، ١٩٨٩م، ص٣٢٩.

إنّها تلجأ إلى المكان الذي تحلم به في وهمها؛ ليغرقها في الأمان، والشاعرة من خلال مجموعة الأفعال التي جنّدتها في الأبيات في صيغة المضارعة ؛ "لأنّ في الأفعال يمتد مجال الإنسانية، وتعيش أحاسيسها وحركاتها وتقلّباتها وحياتها كلها".(١)

وهذا (بدر شاكر السيّاب)، وقد يتذكر ما عاناه أطفال بور سعيد حين راحوا ضحيةَ الإرهاب الغاشم، وضحية الهمجية الإنسانية، حتى الأرض التي هي المهد الأول للإنسان لم تُسعِفهم، يقول: (٢)

تَلُوذُ بِكُلِّ سَفْحٍ، نَام فِيهِ دُونَ أَثْدَاءِ

ولاَ قِمْطٍ، صِغَارٌ مِنْ حصَادِ الجُوعِ والدَّاءِ

لقَدْ رَضَعُوا مِنَ الثَّدْيِ الذِي لَمْ تَبِلّهُ الأَجْيَال

ونَامُوا فِي حِمَى الأُمِّ التِي لاَ يَسْتَوِي الأَطْفَال

ولاَ الأَشْيَاءُ إلاَّ فِي حِمَاهَا، فِي حِمَى تُرْبٍ وَظَلْمَاء

إنّه عالم مُدنَّس بالخطيئة، فجعل هؤلاء الصغار ينامون تحت التراب، فتصبح الأرض أمًّا لهم، فيتذكّر الشاعر هنا أنّ هؤلاء الأطفال مكانهم الطبيعي على أثداء أمهاتهم، ينعمون بأمومة حنون...يصوّر السيّاب ذلك، وكأنّه متأثّرٌ بقصيدة "المومس العمياء"،حين تموت رجاء، ويموت معها الرجاء: (٣)

مَاتَتْ رَجَاءُ، فَلاَ رَجَاءَ، ثَكَلْتِ زَهْرَتَكِ الحَبِيبَةَ!

بِالأَمْسِ كُنْتِ إِذَا حَسِبْتِ، فَعُمرُهَا هِي تَحْسَبِين

[...]

١- قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠.

٢- ديوان بدر شاكر السيّاب، ٢٧٩/١.

٣- ما قبل الفلسفة في مغامراته الفكرية الأولى، هـ. فرانكفورت وجماعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، د.ط، ١٩٦٠م، ص ١٧٠-١٧١.

كَانَتْ عَزَاءَكِ في المُصِيبَة،

وَرَبيعَ قَفْرَتِكِ الجَدِيبَة...

وَخُلاَصَةِ المَوْعُودِ، والغَبَشَ الآَلِهِي الكَبِير!

[...]

فِي التَلاَفِيفِ النَّاعِمَةِ مِنْ شَعْرِكَ: الأَرْضُ قَدْ شَاخَتْ
بحَيْثُ لاَ تُفَكِّرُ إلاَّ بالعَتْمَةِ والنَّوْمِ، مُتَنَاسِيَةً..
أَنَّ الأَطْفَالَ لاَ قَرَارَ لَهُم مِثْلَ ظِلاَل الرَّبيعِ الصَّغِيرَة...
كَانَتْ تُشَارِكَكِ العَذَابَ لِكَي تُكَفِّرَ عَنْ خَطِيئَة!

افْتَرِضِينَ لَهَا مَصِيرَك

فاتْرُكِيهَا للتُّرَاب

فِي ظُلْمَةِ اللَّحْدِ الصَّغِيرِ تَنَامُ فِيهِ بلاَ مَآب

لقد خيَّم الحزن على بواطن الشعراء وظواهرهم ، وعجز كل كلام على التعبير عن ذلك الظلام النفسي الذي يعانيه هؤلاء الشعراء حين يقلّبون في صفحات ذكرياهم، سواء التي تلك التي كانوا يحلمون بها، ويبنونها لمستقبل أولادهم، أو ذكريات هذه الزهور التي كانت متفتّحة، وهي تمرح في حياها وتسعد بها، وتملأ على ذويها حياهم،وتغمرهم بهجة وتفاؤلاً وانشراحًا.

أمَّا الكلمات التأبينية التي أُلقِيت عليهم حينذاك، ما زالت مبعثرة بين الشموع المنطفئة. فعندما تنمو العاطفة، يرتعش الحنين، وتعود الحياة الباطنية لتجلس في أعلى قمم الوجود، وهي تحمل مع النسيم أنفاس الحقول والأزهار، وكأنّها ترسِل رسالةً تبشِّر الحنين بتحطيم حاجز الموت، وسلامٌ على تلك الأرواح الخالدة، التي اغتالها الظلم والطيش وحب الذوات المريضة، التي لا يعنيها سوى تحقيق مآرب زائلة لا محالة.

فهذه عائشة التيمورية[1]، التي فقدت ابنتها "العروس "، ورثَتْها بأوجع الكلمات وأشدها على النفس، من خلال ذلك الحزن الذي لا يمكن أنْ يشعر به غيرها من البشر؛ فهو حزن أمٍّ ربَّت وتعبت، ثم هي تجهِّز ابنتها عروسًا لم يبقَ سوى أيام، وتزفُّها إلى عش الزوجية، فإذا بالقدر يختطف هذا الحلم الجميل من بين يديْها...جلست عائشة تقلِّب في صفحات الذكريات، يملؤها الحنين إلى تلك الابنة الجميلة، ومن ذلك قولها: [2]

طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتُ الرَّدَى ... سَحَرًا وأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ
فتنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ ... وَجَنُاتُ خَدٍّ شَانَهَا التَّغْيِيرُ
فَذَوَتْ أَزَاهِيرُ الحَيَاةِ بِرَوْضِهَا ... وَانْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرُ
لَبِسَتْ ثِيَابَ السُّقْمِ فِي صِغَرٍ وَقَدْ ... ذَاقَتْ شَرَابَ المَوْتِ وَهْوَ مَرِيرُ

تتذكَّر الشاعرة رحلة المعاناة مع مرض ابنتها التي وافاها مع شهر الصوم، ذلك المرض اللعين الذي أحال لونها من حمرة الورد إلى صفرة الجادي، وهزل قوامها، ودهمها الموت وهي في أزهى أيام حياتها.

وما أشدَّ مراودة هذه الذكريات المريرة على قلب الأم المكلوم، وهي تتذكَّر ما دار من حوار مع الطبيب المعالج، حين بشَّرهم بالخير في علاج الابنة، انظر إليها حين تسترجع تلك الذكريات، حين كان الحنين كله يملؤها في أنْ ترى فلذة كبدها وهي تعود للحياة بصحة وعافية: [3]

١- مرَّ تعريفها في المبحث الأول، ص٥٣.

٢- ديوان عائشة التيمورية، ص٢٠٨.

٣- المرجع السابق، ص ص ٢٠٨-٢٠٩.

وَصَفَ التَّجَرُّعَ وَهْوَ يَزْعُمُ أَنَّهُ ... بِالبُرْءِ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بَشِيرُ
فَتَنَفَّسَتْ لِلْحُزْنِ قَائِلَةً لَهُ: ... عَجِّلْ بِبُرْئِي حَيْثُ أَنْتَ خَبِيرُ
وَارْحَمْ شَبَابِي إِنَّ وَالِدَتِي غَدَتْ ... ثَكْلَى يُشِيرُ لَهَا الجَوَى وَتُشِيرُ
وَارْأَفْ بِعَيْنٍ حُرِّمَتْ طِيبَ الكَرَى ... تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الجُفُونِ فُتُورُ

استطردت الشاعرة في وصف رحلة المرض والتداوي، فصوَّرت الحوار الذي دار بين ابنتها التي تعاني آلام المرض، والطبيب المعالج، من حيث استعجال الابنة للشفاء، رغبة منها في أنْ تستمتع بحلو شبابها، ورحمة بأمها التي أصبح الموت يشير إليها من شدة ما تعانيه من حزن وألم على مرض الابنة.

عملت الشاعرة في المقطوعة السابقة على جمع ذكرياتها مع ابنتها، وما كان من حوار حزين مبكٍ بينها وبين ابنتها المريضة، ركَّزت فيها على ما جاء على لسان ابنتها من خلال إشفاقها على الأم التي تعلم كم هي حزينة مكلومة؛ لتنقل لنا بصورة غير مباشرة ما كابدته من آلام وأحزان، هيَّجت مشاعرها وأحاسيسها.

وفي سياق الحنين الجارف، واسترجاع الذكريات الأليمة، تقول التيمورية –على لسان ابنتها–: (١)

أُمَّاهُ قَدْ سَلَفَتْ لَنَا أُمْنِيَةٌ ... يَا حُسْنَهَا لَوْ سَاقَهَا التَّيْسِيرُ
كَانَتْ كَأَحْلامٍ مَضَتْ وَتَخَلَّفَتْ ... مُذْ بَانَ يَوْمَ البَيْنِ وَهْوَ عَسِيرُ
عُودِي إِلَى رَبْعٍ خَلاَ وَمَآثِرٍ ... قَدْ خُلِّفَتْ عَنِّي لَهَا تَأْثِيرُ

تسترجع الشاعرة على لسان ابنتها ذلك الحلم الجميل الذي كانتا تعدَّان له، وقد أيقنت الابنة أنَّ الموت لا محالة آتٍ، وقد تأكَّدت أنَّ كل أحلامها قد ضاعت، وتناشد أمها الحزينة أنْ تعود إلى حياتها، وتحاول أنْ تحيا على الذكرى.

١- ديوان عائشة التيمورية ، ص٢١١.

ولا تنسى الأم الشاعرة حوار ابنتها الأخير، حين تلحُّ عليها بألاَّ تهمل زيارة قبرها، وأنْ تقرأ على روحها القرآن، لعلها تنال بذلك رحمة من الله تعالى ومغفرة، تقول[1]:

أُمَّاهُ لاَ تَنْسَيْ بحقِّ بُنُوَّتي قَبْري لِئَلاَّ يَحْزَنَ المَقْبُورُ
وَرَجَاءَ عَفْوٍ أَوْ تِلاَوَةَ مُنْزَّلٍ فَسِوَاكَ مَنْ لِي بالحَنِين يَزُورُ
فَلَعَلَّمَا أَحْظَى بِرَحْمَةِ خَالِقٍ هُوَ رَاحِمٌ بَرٌّ بِنَا وَغفُورُ
فَأَجَبْتُهَا وَالدَّمْعُ يَحْبِسُ مَنْطِقِي وَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِ الجِوَارِ يجُورُ:
بِنْتَاهُ يَا كَبِدِي وَلَوْعَةَ مُهْجَتِي قَدْ زَالَ صَفْوٌ شَأْنُهُ التَّكْدِيرُ
لاَ تُوصِ ثَكْلَى قَدْ أَذَابَ وَتِينَهَا حُزْنٌ عَلَيْكِ وَحَسْرَةٌ وَزَفِيرُ

حوار بين الأم وابنتها، يبدأ بمناداة الابنة لأمها بأن تزورها في قبرها وتتلو عليها آيات القرآن الكريم؛ علَّها تكون رحمة عليها، فيأتي الجواب المغني من الأم الثكلى، بألاَّ تقلق حيال ذلك؛ فكيف تنساها الأم الثكلى التي حرق قلبها وأقضَّ ظهرها شدة الحزن عليها من جرَّاء فراقها وابتعادها عنها.

ثم تختِم هذه المقطوعة الحزينة، بقسمٍ تؤكِّد فيه على ما تقول:[2]:

وَاللهِ لاَ أَسْلُو التِّلاَوَةَ وَالدُّعَا مَا غَرَّدَتْ فَوْقَ الغُصُونِ طُيُورُ
كَلاَّ وَلاَ أَنْسَى زَفِيرَ تَوَجُّعِي وَالقَدُّ مِنْكِ لَدَى الثَّرَى مَدْثُورُ

فالشاعرة لا تنسى أبدًا أنْ تتلو القرآن على روح ابنتها، مثلما لا تنسى الطيور التغريد فوق الأشجار والأغصان، وكما لا يفارقها آلام التوجُّع، حينما تتذكَّر ابنتها وهي قد واراها التراب.

١- ديوان عائشة التيمورية ، ص٢١٢.

٢- المرجع السابق، ص٢١٣، ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٧.

أمَّا ضياء الدين بن رجب، الذي يرثي ولده "حمزة"، فهو يذكر لولده برَّه به وذلك من خلال ما استهلَّ به الشاعر أبيات قصيدته الأولى (إلى روح ولدي حمزة)، في محاولة للتسرية عن نفسه، بتذكُّر بعضًا من صفاته وأخلاقياته التي كان عليها في حياته قبل أنْ يسلب الموت حياته، يقول: (١)

يَا رَضِيًّا رَاضَتْ شَمَائِلُهُ البِيضُ	مَعَانٍ مِنَ الْبُنَوَّةِ أَسْمَى
يَا حَفِيًا بِوَالِدَيْهِ تَسَامَى	بِهَوَاهُ الحَبِيبِ رُوحًا وجِسْمَا
يَا لَبِرٍّ مُقَطَّرٍ أَتَمَلاَّهُ	بِسِرِّ الحَيَاةِ صَحْوًا وَنَوْمًا
مِلْءُ عَيْنِي وَمِلْءُ رُوحِي فَقَدْ	زَادَ جَلاَءً وَإِنْ تَحَجَّبَ وَهْمَا

يسترجع الشاعر –كما ترى– شمائل الابن الراحل، فيرى جمعًا من الأخلاق الكريمة، يتصدَّر ذلك عنده بره الشديد بوالديْه؛ لذا فهو لا يغيب عنه في نومه ولا صحوه، حيث يملأ عليه روحه وعينه ومشاعره جميعها.

وامتدادًا لهذا الشعور، وهو شعور الحنين إلى الولد الغائب، يؤكِّد الشاعر على ذلك من خلال قوله: (٢)

لم تغب لم تغب فما أنت إلا	نسمات زفت صفاء أتما
أنا في عنصر الحقيقة أحيا	معك اليوم والنوى عاد حلما
لا تسلني عن "الحنين" ففي	"الأهداب" أضحى كما تراه وأمسى

لم يغب الابن الغالي عن الأب أبدًا، والدليل على ذلك صورة التوكيد في تكرار (لم تغب).

ثم إن الشاعر يعيش على الذكرى، بعد رحيل ابنه عنه. أمَّا الحنين، فيؤكِّد الشاعر أنَّه يحيا عليه في مسائه وصباحه وكل وقته.

١– ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤١٨.

وانظر إلى هذه الذكريات الجميلة، التي يحيا عليها الشاعر، يقول: [1]

بُنَيَّ وَمَا أَحْلاَهُ جَرْسًا مُنَغَّمًا ... يُرَتِّلُهُ قَلْبِي وَيَشْدُو بِهِ فَمِي
ذَكَرْتُكَ وَالدُّنْيَا تَمُوجُ بِنَاسِهَا ... حَيَارَى سُكَارَى بَيْنَ صَحْوٍ وَنُوَّمِ
ذَكَرْتُكَ فِي جُنْحِ الظَّلاَمِ وَفِي السُّرَى ... وَفِي خَلَجَاتِ الحِسِّ تَنْبِضُ فِي دَمِي
ذَكَرْتُكَ أَسْتَجْلِي المُنى فِي ازْدِهَارِهَا ... أُرَجِّي لَهَا نَفْسِي وَرُوحِي وَتَوْأَمِي
فَأَيَّةُ نُعْمَى أَنْتَ صِيغَتْ حُشَاشَةٌ ... وَفَرْحَةُ قَلْبٍ لاَ تُقَاسُ بِأَنْعُمِ
ذَكَرْتُ بِكَ الرَّحْمَنَ مُسْبِغَ ظِلِّنَا ... بِمَنْ أَتَرَجَّى ظِلَّهُ ظِلَّ ضَيْغَمِ

إنَّ للفظ الابن في فم الأب حلاوةً خاصةً، يشعر بها قلبه..ثم انظر إلى هذا التوازي الجميل من خلال مجموعة الأبيات التي يتصدّرها لفظ (ذكرتك)، والتي استخدم فيها لفظ الفعل الماضي؛ في نبرة حنين لهذا الجمع الهائل من الذكريات، فهو يذكره لا ينساه؛ سواء كان في جمع من الناس كبير، وسيان عنده يذكره في ظلام أو نور، أو بليل أو نهار، ففي ذكره له يتذكّر تلك الأمنيات الحلوة التي كان يرسمها وينتظرها في ولده.

وفي إحدى رباعيّاته، يقول: [2]

قَدْ كُنْتَ تَوْأَمَ نَفْسِي كَمْ فَرِحَتْ لَهَا ... وَكَمْ حَزِنَتْ عَلَى مَا مَسَّ مِنْ حَزَنِ
أُمْنِيَّةٌ طَابَ فِي نَفْسِي تَنَقُّلُهَا ... وَمُهْجَةٌ لِي فِي حِلِّي وَفِي ظَعْنِي
إِنْ سِرْتُ يَشْمَلُنِي مِنْ ضَوْئِهَا قَبَسٌ ... أَوِ اسْتَقَمْتُ حَلا: فِي فَيْئِهَا سَكَنِي

هكذا كانت العلاقة بين الشاعر وولده الراحل، فليس هناك أصدق في التعبير من قوله (توأم نفسي)، وهكذا يفرح الأب لفرح الابن، ويتملّكه الحزن إذا مسّه شيءٌ من الحزن.

١- المرجع السابق ، ص٤٢٠.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٢٤.

ويظهر من خلال إمعان النظر في شعر ضياء الدين أنّ (حمزة) كان مُتابِعًا جيدًا، وقارئًا ناقِدًا لما يكتب والده، وكان ذلك يُسعِد الأب، يقول: [1]

يَا قَارِئًا لِأَبِيهِ	مَا كَانَ يُمْلِي وَيَكْتُبْ
بِكُلِّ شَوْقِ البُنُوَّةِ	فِي فَرْحَةٍ وَتَرَقُّبْ
وَلَفْتَةِ التَّنْوِيهِ	لَمْ أَنْسَهَا فِي تَأَدُّبْ
فِي الحِلِّ والتِّرْحَالِ	تَعْلِيقُكَ الحُلْوُ: غَالِي
يَا حَمْزَتِي يَا مَجَالِي	يَا فَرْحَتِي: يَا وِصَالِي

والولد لم يكن قارئًا ناقدًا فحسبُ، بل هو مؤدَّب في تلميحاته لأبيه حين يقرأ كتاباته، فيذكر له الشاعر ذلك التعليق الحلو الغالي.

وقد وجد الشاعر في الشعر السطري المنثور[2] فُسحَةً للتعبير عن حنينه لكل ما كان يرقُبه في ولده، يبحث عن هذه الذكريات من خلال قوله بعنوان (يا حمزة): [3]

أَيْنَ تِلْكَ اللَّحظَاتُ...أَيْنَ تِلْكَ الخُطُوَاتُ

أَيْنَ تِلْكَ البَسَمَاتُ...وَالعُيُونُ الضَّاحِكَاتُ

يَا حَبِيبَ القَلْبِ...يَا حَمْزَةُ والخُلْدُ: حيَاةُ

أَنْتَ فِي العَيْنِ وفِي القَلْبِ دُعَاءٌ وَصَلَاةُ

في حنينٍ شديدٍ، يستعرِض الشاعر كل اللحظات الجميلة؛ من خطوات وبسمات وضحكات ولده (حمزة).

١- المرجع السابق، ص٤٢٦.

٢- الشعر السطري المنثور: هو الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية؛ وإنما تعتمد الإيقاع الداخلي، والكلمة الموحية، والصورة الشعرية. وغالبًا ما تكون الجمل قصيرة، محكمة البناء، مكثّفة الخيال. انظر: موسوعة العروض والقافية، المكتبة الشاملة، ١/٥.

٣- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٧.

وحين يهلُّ هلال شهر رمضان لأول مرة بعد غياب (حمزة)، يجيش بصدر الشاعر حنين شديد لولده، فيناجيه بصادق الألفاظ: [1]

وَأَهَلَّ شَهْرٌ كُنْتَ أَوَّلَ فَرْحَةٍ   فِيهِ تُطَالِعُني فَغِبْتَ عَنْ المَدَى

يَا فَرْحَةَ الرَّمَضَانِ يَا ابْنَ حُشَاشَتِي   يَا حَمْزَتِي أَنْتَ الرِّضَا أَنْتَ الفَدَى

أَيُّ الهَنَاءَةِ بَعْدَ وَجْهِكَ أَجْتَلِي   وَلِمَنْ أَبُوحُ بِسِرِّ قَلْبِي المُقْفَلِ

قَدْ كُنْتَ تَفْرَحُ بِالحَدِيثِ صَدَاقَةً   وَأُبُوَّةٌ يَا فَرْحَةً لَمْ تَكْتَمِلِ

قَدْ كَانَ يُمَتِّعُكَ الحَدِيثُ مَعِي كَمَا   يُرْضِيكَ إِدْنَائِي وَحُسْنُ تَقَبُّلِي

يأتي رمضان، وأوّل مَن يفرح به الأولاد، ولكن هذه المرة يغيب (حمزة) عن بهجة رمضان، فتجتاح الشاعر ذكرياته مع رمضان؛ حيث كان يفرح بحديثه الصادق الحاني، وحسن تقريبه له، وتقبُّل حديثه وكلامه.

وينقضي رمضان، فيأتي العيد، وينظر الشاعر، فإذا هو أول عيد يأتي دون ولده (حمزة)، فيناجيه قائلاً: [2]

يَا حَمْزُ هَذَا العِيدُ........... أَوَّلُ مَرَّةٍ أَحْيَاهُ بُؤْسَا

إِنِّي أَعِيشُ الْكَوْنَ بَعْدَكَ....... كُلَّهُ يَا حَمْزُ رَمْسَا

قَدْ كُنْتَ لِي قَمَرًا يُضِيءُ... وَكُنْتَ يَا حَمْزُ شَمْسَا

فما أشقى هذا العيد على الأب الذي لا ينسى ولده، فلا يجد فيه الأب إلاّ البؤس والشقاء والحزن، ولِمَ لا، وهو يحيا بعد فقدان ولده مجرّد رُفاتٍ لجسد ميّتٍ!!

١- المرجع السابق، ص٤٢٨.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٢٩.

ويجد الشاعر في زهرتيْ ولده [ابنتيْه] شيئًا من السلوى، فيذكر ذلك، حين مضى على فراق ولده عامٌ، وأهلَّ عام جديد، يذكر ذلك قائلاً: [(١)]

يَا أَبَا الحُلْوَتَيْنِ يَا حَمْزَتِي الغَالِي وَيَا تَارِكِي لِحُرْقَةِ بُعْدِكَ
قَدْ أَهَلَّ العَامُ الجَدِيدُ عَلَيْنَا يَا حَبِيبِي وَأَنْتَ تَسْكُنَ لَحْدَكَ
كَيْفَ أَحْيَا لَوْلاَ حَنِينٌ وَأَهْدَابٌ وَأَخَوَاتُكَ الوَحَائِدُ بَعْدَكَ
أَنْتَ فِي رَحْمَةٍ أَعِيشُ بِرَجْوَاهَا مَا أَكْرَمَ الخُلْدَ خُلْدَكَ

فقد ترك الابن ابنتيْن غاليتيْن على قلب الأب؛ فهو يرى فيهما أبيهما، ويعتبران امتدادًا عزيزًا لولده العزيز على قلبه. وهو يذكر ذلك حين يهلّ عامٌ جديدٌ، يراه حزينًا؛ لغياب ولده عن الوجود...وهو يرى أنّ (حنين وأهداب) وباقي أخواته يمثّلان له ما بقي من قوة على احتمال الحياة.

ومن المجموعة الكاملة، يقول محمد عبد القادر فقيه: [(٢)]

يَا طِفْلَتِي يَا أَحْكَمَ الْـــ حُكَمَاءِ يَا عَقْلاً رَجِيحْ
غَادَرْتِ دُنْيَانَا عَلَى عَجَلٍ فَمَنْ كَانَ النَّصِيحْ
لَمْ تَحْمِلِي رَقَمًا وَلاَ لَقَبًا وَلاَ اسْمًا مَلِيحْ
مِنْ عَالَمِ المَجْهُولِ..لِلْـــ ـــمَجْهُولِ فِي وَثْبٍ مُرِيحْ

١- المرجع السابق ، ص٤٢٩.

٢- المجموعة الشعرية الكاملة، ص١١٤- ١١٥.

وَتَرَكْتِ دُنْيَانَا وَمَا دُنْيَا الطُّغَامِ [1] سِوَى ضَرِيحْ
دُنْيَا العَوَاطِفِ وَالقَوَا صِفِ وَالمَبَاذِلِ وَالْقَبِيحْ

يتذكَّر الشاعر هذه الطفلة الصغيرة التي اختطفها الموت، فيحنُّ لما كان منها من رجاحة العقل والحكمة في تصرُّفاها، لكن الموت اختطفها بسرعة، قبل أنْ يُذكَر اسمها في الحياة كثيرًا..إنّها جاءت من عالم المجهول، من رحم أمها، وسرعان ما انتقلت إلى عالم المجهول في رحم الثرى، فتركت هذا العالم المليء بالتقلُّبات وكل ما هو قبيح وفاحش.

وما أشدَّ حنين محمد حسن فقي إلى ولده وابنته الراحليْن عنه! وقد رثاهما في قصائد متعدِّدة، بعضها جاء مُنفرِدًا، والبعض الآخر جمع فيه رثاء الاثنين معًا، فأفرد سطورًا عديدة، قلّب فيها صفحات الذكريات، ليخرِج من طيّاهما تلك الذكريات التي تُنبِئُ عن حنينه وتوقه غير المنقطِع.

تأمَّل مقالته: [2]

أَيُّهَا المَوْتُ الذِي عَاجَلَهُ قَبْلَ أَنْ يَبْلُغَ هَذَا الوَطَنَا
كَانَ يَطْوِي حُبَّهُ فِي قَلْبِهِ مِثْلَمَا يَطْوِي الشَّجِيُّ الشَّجَنَا
كَانَ عُودًا نَاحِلاً لَكِنَّهُ قَطُّ لَمْ يَشْكُ الوَنَى وَالوَهَنَا

١- الطُغَام: الطَّغامُ والطَّغامةُ أَرْذالُ الطَّيْرِ والسِّباعِ الواحِدةُ طَغامةٌ للذكر والأُنثى مثلُ نَعامةٍ ونَعامٍ ولا يُنْطَق منه بفعْلٍ ولا يُعْرَفُ له اشتقاقٌ وهُما أَيضاً أَرْذالُ الناسِ وأَوغادُهم أَنشد أَبو العباس إذا كان اللَّبيبُ كَذا جَهُولاً فما فَضْلُ اللبيب على الطَّغامِ ؟ الواحدُ والجمعُ في ذلك سواء ويقال هذا طَغامة من الطَّغامِ الواحدُ والجمعُ سَواءٌ قال الشاعر وكُنْتُ إذا هَمَمْتُ بفِعْلِ أَمرٍ يُخالِفُني الطَّغامَةُ والطَّغامُ قال الأَزهري وسمعت العَرب تقول للرجل الأَحْمَقِ طَغامةٌ ودَغامة والجَمعُ الطَّغامُ وقولُ عَليٍّ رضي الله عنه لأَهْلِ العِراق يا طَغامَ الأَحْلامِ إنما هو من باب إشْفَى المِرْفَقِ وذلك أَن الطَّغام لما كان ضعيفاً استجاز أَن يصفهم به كأَنه قال يا ضِعافَ الأَحْلامِ ويا طاشَةَ الأَحْلامِ معناه مَنْ لا عَقْلَ له ولا مَعْرِفةَ...انظر: لسان العرب، لابن منظور، ١٢/٣٦٨.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٥.

قَطُّ لَمْ يَطْلُبْ مِنَ النَّاسِ الثَّنَا   قَطُّ لَمْ يَطْلُبْ مِنَ الدَّهْرِ الغِنَى
يَا أَبَا دُنْيَا، وَمَا أَقْسَى الرَّدَى   حِينَ لَنْ يُمْهِلَ أَوْ يَسْتَأْذِنَا
كُنْتُ إِنْ كَنَّيْتُهَا أَلْمَحُهَا   فَرْحَةً فِيكَ، وَمَا أَحْلَى الْكُنَى

فحين عاجل الموت ولده، طوى حياته وغيّب جسده عن أبيه الذي لا ينفكّ يذكره ويحنّ إليه..ويذكر الشاعر أنّه كان ضعيفًا مريضًا، ولكنه كان غير شاكٍ ولا متبرِّم من مرضه، وهو على ما كان عليه من خلق كريم، لم يكن يطلب من أحدٍ أنْ يثني عليه أو يمدحه، وكان قنوعًا، لم يطلب من الدنيا الغنى.

ثم يناديه بأحبّ الألقاب إليه، وهو (أبو دنيا)، وهي ابنته الغالية عليه، التي كان حينما يكنِّيها عند مناداته، يلمس الفرحة تملؤه، ولذلك فهو يراها أحلى وأغلى الكُنَيْ.

ومن صور الحنين، ما عالجه الشاعر في رثائه حين يصوّر آخر المشاهد التي عاشها بقلبه مع ابنه في لحظات مفارقته للحياة: [1]

لَقَدْ حِيلَ بَيْنِي وبَيْنَ لِقَائِهِ   كَمَا حِيلَ مَا بَيْنَ الضَّنَا وَشِفَائِهِ
أَيَا رَاحِلاً عَنَّا..وَفِي جَنَبَاتِهِ   حَنِينٌ إِلَى أَرْضِ الحِمَى وَسَمَائِهِ
يَحِنُّ إِلَيْهِ..وَالحَوَائِلُ جَمَّةٌ   فَيَصْبِرُ صَبْرَ الْمُسْتَكِينِ لِدَائِهِ
تَقُولُ: أَبِي هَلْ لِي إِلَى الدَّارِ رَجْعَةٌ   فَإِنِّي بِهَذِي الدَّارِ أَضْيَعُ تَائِهِ؟
فَأَبْكِي بِلاَ دَمْعٍ عَلَى شِقْوَةِ المُنَى   إِذَا اعْتَنَقَتْ مَنْ تَكْتَوِي بِعَدَائِهِ
كَأَنِّي بِهِ يَخْشَى المَنِيَّةَ فِي غَدٍ   وَيَحْذَرُهَا فِي صُبْحِهِ وَمَسَائِهِ
كَأَنِّي بِهِ يَطْوِي عَلَى الغَيْبِ نَفْسَهُ   فَيَعْرِفُ مَا لَمْ يَبْدُ لِي مِنْ قَضَائِهِ

يعيش الشاعر مع هذا الكمّ الهائل من الذكريات، فتعاوده الذكريات ويملؤه الحنين، لهذا الراحل الذي أصبح من المحال لقاءه، وما يؤثِّر في نفسه أنّ الولد كان يتمنَّى أنْ يعيش

١- الأعمال الشعرية الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٧.

ويعود إلى داره التي كان ينعم بالحياة فيها، فيذكر الشاعر ما كان من هذا التمني، ثم يذكر ما كان من أسى وحزن وبكاء (بلا دموع) –وهذا أشدُّ البكاء حُرقةً– حين تجمد العين عن زرف الدمع؛ الذي طالما أراح العين من حرقتها ولهيبها.

ويذكر الشاعر في هذا السياق أنّ مناجاة الولد له تنمّ عنْ أنّه كان يعلم ما قُدِّر له في الغيب من مفارقته للأحبَّة، ما لم يكن متاحًا للشاعر معرفته.

والولد عند أبيه بمثابة الظلّ من الحرور: [١]

كَانَ ظِلِّي مِنَ الحَرُورِ، وَمُذْ ... غَابَ انْطَوَى الظِّلُ، واحتَوَتْني الحَرورُ

وَاعْتَرَانِي مِنَ الحُضُورِ غِيَابٌ ... وَاعْتَرَانِي مِنَ الغِيَابِ حُضُورُ

لَسْتُ أَدْرِي..وَقَدْ تَمَلَّكِنِي الحُزْنُ ... أَبُومٌ أَطَّلَ..أَمْ شُحْرُورُ

وَسَوَاءٌ لَدَيَّ مَوْصُولُ أَمْرِي ... بالنَّدَى وَالسُمُوِّ..وَالمَبْتُورُ

مَا أُبَالِي بِالهَجْرِ مُنْذُ تَوَارَى ... بَلْ فَنُعْمَايَ أَنَّني المَهْجُورُ

كان الولد عند أبيه بمثابة الظلّ الذي يلجأ إليه إذا اشتدّ اللهيب، وقد غاب عنه ذلك الظلّ الظليل..وهو يذكر أنّه يوم مشئوم بنعيق بوم أو شحرور.

كما أنّ الشاعر قد آثر أنْ يحيا وحيدًا خاليًا من الناس، يهجر حياة النعيم، وهذا ما يعدُّه نعمةً؛ إذْ يحيا على الذكرى الغالية.

وكما يعيش الشاعر على ذكرى ولده، فقد تضاعفت عليه المآسي، فبعد موت ابنته، أصبح يعيش على ذكراها أيضًا، يقول: [٢]

أُبُنَيَّتِي..إِنْ عُدْتِ بَعْدَ ... الفَرْحَةِ العَصْمَاء..ذِكْرَى

قَدْ كُنْتِ شُكْرًا فِي الــ ... جَوَانِحِ..فاسْتَحَلْتِ بِهِنَّ صَبْرَا

١- المرجع السابق ، ص٤١٥.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، لمحمد حسن فقي ، ص٤٣٦.

وَغَدَوْتِ فِي قَلْبِي... وَقَلْبِ العَاشِقِيكِ جَوًى وَجَمْرَا
فَلَأَنْتِ أَنْتِ الرَّوْضُ يَنْفُخُ فِي الصُّدُورِ شَذًى وَعِطْرًا
وَلَأَنْتِ أَنْتِ أَجَلُّ مِنْ كُلِّ الحِسَانِ..هَوًى وَقَدْرَا

أصبحت ابنته ذكرى، وقد أثنى عليها الجميع، فغدت بعد رحيلها في قلوب محبّيها نارًا يكتوون بها...ثم يخلع عليها صفات جميلة، فهي الروض الذي ينشر شذاه العاطر، وهي أجمل من كل الحسناوات قاطبةً.

ويرتقي بوصفه لهذا الشوق الذي يشدُّهم إليها، فيعلن أنّهم يجتاحهم شوقٌ عارمٌ، للقياها، على الرغم أنّ ذلك في حكم المحال، يقول: [1]

إِنَّا لَفِي شَوْقٍ إِلَيْكِ وَأَنْتِ مِنْ خَلْفِ الحِجَابْ
وَنَوَدُّ لَوْ أَنَّ المَقَادِيرَ خَفَّفَتْ هَذَا الضَّبَابْ
لِنَرَاكِ فِي تِلْكَ الرِّحَابِ فَنَشْتَهِي تِلْكَ الرِّحَابْ

يصل الحنين ذروته عند الشاعر، وعند الأسرة كلها، فيشتاقون رؤيتها من خلف هذا الساتر الذي غيّبها عن الوجود؛ أي في قبرها، فهم يتمنَّوْن أنْ تساعدهم المقادير على كشف الحجاب عنها، فيروها.

ومن شعر حسين سرحان، ما عبَّر عن تدفُّق الحنين لذكرى ابنته، والتي مضى على وفاتها تسعة أعوام، إلاّ أنّ طيفها يبقى أمام ناظريْه، يقول: [2]

أَلَمَّا تَعْلَمِي أَنَّ اغْتِبَاقِي[3] طُيُوفٌ مِنْ خَيَالِكِ وَاصْطِبَاحِي
وَأَنِّي حَيْثُمَا وَجَّهْتُ طَرْفِي أَرَاكِ وَإِنْ تَعَدَّدَتِ النَّوَاحِي

١- المرجع السابق ، ص٤٣٦.

٢- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

٣- الغَبُوق: ما اغْتُبِقَ حارّاً من اللبن بالعشيّ ويقال هذه الناقة غَبُوقي وغَبُوقتي أي أَغتبق لبنها وجمعها الغَبائقُ وكذلك صَبُوحي وصَبُوحتي ويقال هي قَيْلَتُه وهي الناقة التي يحتلبها عند مَقِيلِه وأَنشد صَبائحي

فالشاعر يؤكِّد لابنته أنّ طيفها يغنيه عن الغبوق وعن فطوره في الصباح، وأنّه أينما يتَّجه بناظريْه، يراها من أيَّة ناحية.

ويتجسَّد الحنين إلى الابنة الغالية في شعر حسين سرحان في هذه اللوحة التي ترسم حنين الذكريات لدى الأب البائس، مليئة بالحزن والأسى، يقول: [١]

أَرَاكِ أَرَاكِ فِي نَوْمِي وَصَحْوِي ... وَفِي بُعْدٍ وَفِي قُرْبٍ قَرِيبِ
أَرَاكِ عَلَى النَّمَارِقِ وَالْحَشَايَا ... أَرَاكِ عَلَيَّ آخِذَةً دُرُوبِي
أَرَاكِ كَخَيْرِ مَا يُبْهِي مُحَيًّا ... عَلَى اسْتِضْحَاكِهِ وَعَلَى ...
أَرَاكِ عَلَى مَدَى طَرْفٍ بَعِيدٍ ... أَرَاكِ عَلَى صَدَى صَوْتٍ مُجِيبِ
أَرَاكِ مَعَ الهَوَاءِ مَعَ الأَمَانِي ... مَعَ المَاءِ الذِي أَحْسُو (بِكُوبِي)
أَرَاكِ مَلَأْتِ أَخْيِلَتِي وَقَلْبِي ... وَأَحْلَامِي بِكُلِّ سِنِي حَبِيبِ
أَرَاكِ وَرُبَّمَا أَبْصَرْتُ نَفْسِي ... خِلَالَكِ عَبْرَ أَوْدِيَةِ الغُيُوبِ
أَرَاكِ رَأَتْكِ عَيْنُ اللهِ خُلْدًا ... تَضَوَّعَ بِالْمَبَاهِجِ وَالطُّيُوبِ
أَرَاكِ عَلَى النَّوَافِذِ فِي ارْتِقَابِي ... إِذَا اسْتَبْطَأْتِ أَوْبِي مِنْ ذُهُوبِي
أَرَاكِ بِكُلِّ مُتَّجَهٍ بِشَرْقٍ ... وَغَرْبٍ فِي شَمَالٍ أَوْ جَنُوبِ
عَلَيْكِ عَلَى ضَرِيحِكِ كُلُّ (مُزْنٍ) ... تَهُبُّ بِهِ الرِّيَاحُ مَعَ الهُبُوبِ
تَمُجُّ[٢] الغَيْثَ فِي مِسْكٍ شَذَاهُ ... لَهُ أَرَجٌ كَتَمْزِيقِ الجُيُوبِ

غَبائقي قَيْلاتي والغَبُوق والغَبُوقة الناقة التي تحلب بعد المغرب عن اللحياني...انظر: لسان العرب، لابن منظور، ١٠/٢٨١.

١- من ديوان الطائر الغريب، لحسين سرحان، ألقاها في نادي الطائف الأدبي، د.ت، ص٣٩.

٢- مَجَّ الشَّرابَ من فِيهِ : رَماهُ . وانْمَجَّتْ نُقْطَةٌ من القَلَمِ : تَرَشَّشَتْ . والماجُّ : من يَسيلُ لُعابُهُ كِبَراً وهَرَماً والناقةُ الكبيرةُ . وكغُرابٍ : الرِّيقُ تَرْمِيهِ من فِيكَ والعَسَلُ وقد يُقالُ له : مُجاجُ النَّحْلِ . ومُجاجُ المُزْنِ : المَطَرُ . القاموس المحيط، لمحمد بن يعقوب الفيروز آبادي، المكتبة الإلكترونية، ١/٢٦٢.

أَرَاكِ إِذَا اسْتَطَارَ بِكُلِّ أُفْقٍ وَدَفَّ بِوَبْلٍ هَاطِلَةٍ سَكُوبِ
يَؤُمُّ ثَرَاكِ – مُزْنَةَ – إِنَّ قَلْبِي تَحَمَّلَ كُلَّ أَحْزَانِ القُلُوبِ

يمكن القول بأنَّ سرحان لم يترك مكانًا ولا زمانًا، أو شيئًا ماديًا أو معنويًا في حياته إلاَّ ورأى ابنته (مزنة) فيها، فالحنين يتجاذبه نحوها في كل شيء، وهي تعيش معه آناء الليل وأطراف النهار، فهي معه يراها في نومه وصحوه، على الأمد البعيد والقريب، في وسائل الحياة من حوله؛ يراها في هوائه الذي يتنسّمه، وفي ما تبقّى لديه من آمال في الحياة.

وكما يراها في هوائه الذي يحيا به، يراها في قطرات الماء التي يتجرّعها، ويراها في خياله إذا شطّ به، وفي منامه حين يغفو، فحين يبصرها، كأنّه يُبصر نفسه...ثم يدعو الله أنْ ترى الخلد في جنة الرحمن.

ويتذكَّر الشاعر كيف كانت (مزنة) تنتظر أباها بلهفة وشوق، فيسجِّل ذلك المشهد الحاني، وهي تنتظره خلف النافذة حينَ تشعر بتأخُّره خارج البيت، فهي معه في كل اتِّجاهاته وجميع تحرُّكاته.

ثم يتوجَّه في الأبيات الباقية إلى الله أنْ يغمر الغيث ثراها ومقبرتها، مطرًا يحمل معه أطيب الرياح والأنسام والعطور، دعا الله أنْ يؤُمَّ الغيث الكريم مكانها، فلعلَّه بذلك يخفِّف عنه الأحزان التي لا حدَّ لها ولا وصف.

بيد أننا حين وقفنا على النصوص الشعرية والشواهد على حنين الآباء وذكرياتهم تجاه أولادهم الذين فقدوا، نجد "أنّ بعض الشعراء لم يتغنُّوا بصفات أبنائهم ومناقبهم كغيرهم من الشعراء...إنَّ بعض هذه النصوص تشير إلى أنّ الشاعر قد وقع تحت تأثير حالة معينة، تلحّ عليه وتشغله عمَّا سواها...والثاني: أنّ بعض تلك النصوص جاءت على ألسنة أُناس لم يلمعوا في عالم الشعر وبشكل أدقّ ليس لهم من الشعر حظٌّ وفير، ومعظمهم غير معروف وثالثهما: أنّ هناك بعض النصوص الشعرية من تلك الفئة قِيلت في رثاء

الأطفال[1]، فهنا يأتي دور ابن رشيق القيرواني، عندما يقول: "من أشد أنواع الرثاء صعوبةً على الشاعر أنْ يرثي طفلاً أو امرأةً لضيق الكلام عليه فيهما،وقلة الصفات"[2] ويذكر الدكتور مصطفى الشكعة كلامًا قريبًا كل القرب من هذا: "ورثاء الأطفال مركّب صعبٌ للشعراء، فإنّ الطفل لم يُصِب بعدُ مجدًا يمكن أنْ يرقى من خلاله"[3].

وأيًّا كان الرأي الأصوب في هذه القضية، فممَّا لا شكَّ فيه أنّ الآباء حين يجولون بخواطرهم، يتذكّرون مشاهد أولادهم منذ نعومة أظفارهم، إلى أنْ شبُّوا وترعرعوا أمام نواظرهم، فيحنُّون إليهم، ويعيشون في خيالاتهم وجنبات حياتهم على تلك الذكريات التي لم يعُد لهم بديلاً عنها، ومن هنا أفاضوا في وصف تلك المشاهد والذكريات، وجعلوا لها نصيبًا ممّا دوّنوه في رثاء الأولاد.

١– رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٣٨.

٢– العمدة، ٢/٣٤.

٣– الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٥م، ص٦٧٨.

المبحث الثالث

انهيار الآمـــــــــال

المبحث الثالث: انهيار الآمـــــــال

جاء الانهيار في اللغة بمعنى التهدُّم والتهوُّر وغيرهما، يقول صاحب الصحاح في معناه: "هار الجرف يهور هورًا وهؤورا، فهو هائر. ويقال أيضا: جرف هار، خفضوه في موضع الرفع وأرادوا هائر. وهورته فتهور. وانهار، أي انهدم. وهرته بالشيء، أي اتهمته به، والاسم الهورة. والتهور: الوقوع في الشيء بقلة مبالاة. يقال: فلان متهور. وتهور الليل: أي مضى أكثره وانكسر ظلامه. وتهور الشتاء: ذهب أكثره وانكسر برده. واهتور الشيء: هلك"[1].

أمَّا من حيث التفسير النفسي والعصبي لهذه الحالة، فإنَّ الإنسان يصل إلى حالة الانهيار؛ "نتيجة للظروف المحيطة التي تساهم في خلق إحباط لديه، بالوقت الذي لم يجد مَن يساعده على الخروج من ذلك، عندها يتحوَّل هذا الإحباط إلى انهيار عصبي، وهناك مَن يعتقد بأنَّ هذا الانهيار ما هو إلاَّ حالة عرضية. والحقيقة غير ذلك بأنَّ هذا الانهيار العصبي جاء نتيجة لتراكم الحزن واليأس الذي أحاط بالفرد، وشمل وسيطر على جميع خلاياه العصبية، بحيث أصبح ينظر إلى الحياة بأنها لا طعم لها وأصبح عاجزًا عن التحكُّم بانفعالاته ومشاعره وأعصابه... ويُعدُّ من أسباب الانهيار العصبي، والذي يلعب دورا مهما في الانهيار العصبي فقدان عزيز بشكل مفاجيء، ولم يكن الفرد متوقعًا أو مستعدًا لذلك نفسيًا"[2].

بيْدَ أنَّ الشعراء حين يرثُونَ أولادهم، فإنَّهم "يمرّون بمراحل نفسية مضطربة ومتماوجة في الوقت نفسه، إذْ يصوّرون الصدمة الأولى؛ عند سماعهم أو مطالعتهم لموت أولادهم، فيصيبهم ما يشبِه الصاعقة، وهذا ما يتمثّل في الصدمة الأولى للخبر أو معاينة الحادث الأليم الذي فارق فيه الولد الحبيب الدنيا وحضن أبيه وأمه.

١- انظر: الصحاح في اللغة، للأزهري، المكتبة الإلكترونية، ٢/٢٥٩.

٢- انظر: الانهيار العصبي أسبابه وعلاجه، أمل المخزومي. http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t_8335.html

إنّه شعورٌ إنسانيّ صادق، حيث (يتذكّر همساته..كلماته..بسماته..خطواته..أنامله التي طالما لمسها، فأمدّها بالدفء وبادلته الوفاء...وقد تنوّعت أساليب الشعراء في التعبير عن هذه المعاني". [1]

وقد ألقت الباحثة الضوء على هذه اللوحة الحزينة المؤلمة، فيما تم الوقوف عليه في المبحث الأول (الحزن والتفجُّع)...ثم تكون اللوحة الثانية، والتي تتمثّل في نزوح الشاعر ليبعد قليلاً عن هذا الواقع المأسوي، فيقلّب في صفحات الذاكرة، علّه يجد ذكريات يحنّ فيها إلى أيام هذا الولد الغالي على قلب ذويه، وهذا ما تم تسليط الضوء عليه من خلال صفحات المبحث الثاني (الحنين والذكريات)، سواءَ أكان هذا الحنين، حنين إلى ماضٍ أغرَّ كان فيه الولد مشكّلاً كلَّ شيءٍ لوالده ووالدته، أم كان هذا الحنين نزوعًا كانا يمنّيان النفس به في مستقبلٍ زاهر، كانا ينتظرانه في هذا الغد الذي وُئِدَ قبل أنْ يحقّقه بيدِ الزمان الباطشة، أو بيد غاشم، غلبت عليه شقوته، فنسيَ قوانين السلام، وأباح لنفسه أنْ يُزهِق أرواحًا، حرّم الله قتلها.

لتصل الباحثة إلى مرحلة ثالثة من عمر قصيدة الرثاء في العصر الحديث، ألا وهي لوحة (انهيار الآمال)، ففي ظلّ هذه الأحاسيس الجيّاشة التي يعيشها الشاعر، يجد نفسه بين هذا وذاك يفقِد كلّ شيء، وتكتشف نفسه الحزينة أنّه قد ضاع منه كلّ شيء.

(لقد أكثر الشعراء من الحديث عن أحوالهم بعد الحدث المؤلم، ووصفوا أنفسهم وما آلوا إليه وصفًا دقيقًا، وكان الحزن هو القدر المشترك عند الشعراء، فتشابهوا في الحديث عنه، وتقاربت أفكارهم تقارُبًا واضحًا) [2]، إلاّ أنّهم قد يختلفون في حجم

١- فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني، ص٦٩.

٢- فن الرثاء في العصريْن الفاطمي والأيوبي، خلود يحيى أحمد جرادة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان، ٢٠٠١م، ص٣١.

الانهيار، وربما كان ذلك على قدر إيمانهم بالقضاء، أو على قدر تماسكه النفسي الخاص عند الشدائد.

وعندما تنهار الآمال عند الآباء، فإنّ (الحزن يأخذ من الشعراء كلّ مأخذ، يصبح شيئًا بعيدًا، ومرفوضًا بالنسبة لهم، وكأنّهم في إصرارهم على رفض التأسّي يعلنون محبتهم الأكيدة لأبنائهم، ومزيدًا من الإخلاص والوفاء) [1]. كما فعل التهامي[2] حين ردّ على الذين قالوا إنّه سينسى ابنه الميت بغيره من الأبناء، يردّ عليهم معاهدًا إحساسه بالأبوّة المفجوعة بأنه لن ينسى، فإنّ رؤية غيره من الأبناء تذكّره به وتزيده همًّا ووجعًا: [3]

وَقَالُوا سَيُسْلِيهِ التَّأَسِّي بِغَيْرِهِ ... فَقُلْتُ لَهُمْ هَلْ يُطْفَأُ الجَمْرُ بِالجَمْرِ

فَلاَ تَسْأَلُونِي عَنْهُ صَبْرًا فَإِنَّنِي ... دَفَنْتُ بِهِ قَلْبِي وَفِي طَيِّهِ صَـــبْرِي

أمّا في العصر الحديث، فهذه إطلالة على بعضٍ من المراثي الحزينة، التي يبرُز فيها ذلك الإحساس القاتل؛ إحساس الانهيار إزاء موت الأولاد، فمن ديوان اللّظى، تقرأ لعبد الفتاح عمرو: [4]

وَأَنَا قَدْ فُزْتُ بِدَمْعَاتٍ ... قَـــدْ آنَ لَهَـــا أَنْ تَنْهَـــارَا

قَدْ كُنَّا سُكَّانُ البَيْتِ ... نَرْعَـــاهُ وَكُنَّـــا العُمَّـــارَا

نُؤْتَى وَنُزَارُ فَإِنْ تَمْضِي ... أَفَنَرْجِـــعُ بَعْـــدَكَ زُوَّارَا؟!

١- فن الرثاء في العصريْن الفاطمي والأيوبي، ص٣٤.

٢- أبو الحسن علي بن محمد التهامي الشاعر المشهور؛ قال ابن بسام الأندلسي في كتاب " الذخيرة " في حقه: كان مشتهر الإحسان، ذرب اللسان، مخلى بينه وبين ضروب البيان، يدل شعره على فوز القدح، دلالة برد النسيم على الصبح، ويعرب عن مكانه من العلوم، إعراب الدمع على سر الهوى المكتوم.قلت: وله ديوان شعر صغير أكثره نخب...وفيات الأعيان، لابن خلكان، ٣/٣٧٨-٣٧٩.

٣- ديوان التهامي، ص٨٠.

٤- ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤٥.

وَلَبِسْنَا دِيبَاجَ[1] السَّعْدِ هَلْ نَلْبِسُ بَعْدَكَ أَطْمَارَا[2]

وَبُذُورٍ كُنْتَ تَعَهَّدَهَا بِيَدَيْكَ فَصَارَتْ أَشْجَارَا

فَإِذَا لَمْ تَأْتِ لِتَقْطِفُهَا لَنْ نَقْطِفَ دُونَكَ أَثْمَارَا

في هذا المقطع، يعلن الشاعر أنّه وصل إلى مرحلة الانهيار، فيقرّر أنّه آن له أنْ ينهار وأبرز الصور المعبّرة عن هذا الانهيار هي دموعه التي لا يملك السيطرة عليها.

ويُبرِّر الشاعر سرّ هذا الانهيار في تلك الحياة التي كانت مستقرة، حيث كانوا يعتبرون أنفسهم سكّانًا عند هذا الولد الحبيب؛ فكان يحييهم دخوله عليهم ورؤيتهم له، فإذا ما فارق الدنيا، فمَنْ يزورهم ويدخل عليهم؟!

إنّ السعادة غمرت حياتهم بوجوده معهم، فما جدوى الحرير والديباج، إذا ما غاب عن أعينهم؟!! فقد انهار كل شيءٍ، حتى إنّ الشجيرات الصغيرة التي زرع بذورها بيديْه، وكان يتعهّدها بالريّ والسقيا، كيف يتركها ويرحل، فيؤكّد الأب هنا أنّ ثمار هذه الأشجار لن يقترب منها أحد بعده!

والانهيار يشمل الأب والأم معًا في كثيرٍ من الأحيان، حينما يكون وقع الصدمة أليم على الوالديْن، فيشعران بأنّ الولد حينما رحل، قد ترك لهما حزنٌ أبديّ، لا ينتهي، يضع يده "البردوني" على جانبٍ من هذا الانهيار الأسري الكامل، حين يقول: [3]

هُنَا ثَوَى الطِّفْلُ وَأَبْقَى أَبًا يَبْكِي وَأُمًّا فِي الْبُكَا السَّرْمَدِي

تَقُولُ فِي أَسْرَارِهَا أُمُّه: لَوْ عَاشَ سَلْوَى الْيَوْمِ، ذُخْرُ الغَدِ!

١- الديباج: ضربٌ من الثياب سداه ولحمته حرير، وهو فارسي معرّب...المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٢٥هـ، ط٤، ص٢٦٨.

٢- الأطمار: الطِّمْرُ بالكسر الثوب الخلق والجمع أطْمارٌ و الطُّومَارُ واحد الطَّوامِيرُ و المَطْمُورَةُ حُفرة يُطمر فيها الطعام أي يُخبأ وقد طَمَرَها من باب نصر أي ملأها...انظر: مختار الصحاح، ٤٠٣/١.

٣- ديوان عبد الله البردوني، ص ٤٧٧.

حينما يقف الأب على مقبرة ولده، فإنّك لا بدّ أنْ تستوعب كل معاني الانهيار، فالشاعر يقف على مكان جثمان هذا الولد المفقود، وهو يبدو باكيًا بكاءً سرمديًا، لا نهاية له، كما يصوّر حال أمه، حين تُردِّد في داخلها متمنيةً أنه كان يبقى ذخرًا لها في مستقبل الحياة.

ويصل الانهيار ذروته، حين تتمنَّى الأم من الله أنّ هذا الولد لم يكن قد وُلِد: يقول: (1)

لَوْ عَاشَ يَا رَبِّ، لَوْ لَمْ يَمُتْ	أَوْ لَيْتَـــهُ يَـــا رَبِّ، لَـــمْ يُوجَـــدِ

أمّا محمد مقدادي، فصورة الانهيار تأخذ عنده منحنَى آخر، يختلف عن سابقه، فمن شدة ما به من انهيار لآماله بفقدان ولده، يتمنّى أنْه يأتيه في الحلم، فيستطيع أنْ يستردّ روحه ويقينه في نفسه، يقول: (2)

مَنْ ذَا يَجِيءُ بِهِ فِي الْحُلْمِ مُتَّئِدًا	لِأَسْتَرِدَّ بِهِ رُوحِي ومُعْتَقِدي
خَوْفِي علَى البَحْرِ أنْ تَمْضِي مَرَاكِبُهُ	وَأَنْ تَظَلَّ علَى شُطْآنِهِ بَدَدِي
وَأَنْ تَذُوبَ –كَصَرْحِ الشَّمْعِ– قَامَتُنَا	وَأَنْ نَضِيعَ كَمَا ضِعْنَا بِلاَ أَمَدِ

إنّه انهيار تام، هذا ما صارت إليه حال الشاعر في هذه الأبيات، فهو يتمنّى أنّ أحدًا يأتي به له، فيستردّ باقي عقله الذي غاب عنه بغياب ولده، وتعود إليه روحه التي ذهبت بذهابه.

إنّ الشاعر يُعلنها صريحة بأنّ ضياع الولد يمثّل شتاتًا لأجزائه ومشاعره وأحاسيسه، وأنّه لا يستطيع بعد فراق ولده أنْ ينتصب عوده، فقد كُتِب عليهم الضياع بموت الولد العزيز.

1– ديوان عبد الله البردوني، ص ٤٧٨.

2– ديوان محمد مقدادي، ص٢.

وهذا محمود الروسان، تنهار آماله التي كان يرجوها في ابنته (العروس) بعد أنْ عاش تلك الذكريات الأليمة، والتي ظلّ يبكيها بدموع ملتهبة، ويقلّب في ذكرياتها، وذكرياتهم معها، حتى وصل إلى مرحلة الانهيار والتشتُّت، يقول: [١]

أَبْكِي علَى "تِلْكَ العَرُوسِ" شَهِيدَةً فَهِي "ابْنَتِي" ولِذِكْرِهَا أَرْتَاحُ
أَنَا وَالِدٌ، لاَ أَسْتَطِيعُ تَصَبُّرًا... وَيَطِيبُ لِي لَوْلاَ الحَيَاءُ نُوَاحٌ

الشاعر هنا لا يترك فرصةً للتصبُّر، ويُبرّر ذلك بأنّه يرتاح لذكر ابنته العروس التي فاته أنْ يسعد بها وبعرسها، ويرى أنّ الوالد لا يستطيع أحدٌ أن ينجح في مواساته وتسليته والتسرية عنه.

وليس أدلّ على ذلك من أنْ يدلّل على ذلك بأنّ موت ابنته العروس قد وقعت عليه كالصاعقة، فتبدّل حالهم، من بعد فرح وسرور، إلى أحزان وهموم، يقول[٢]:

إِنِّي صُعِقْتُ لِفَقْدِهَا، فَتَبَدَّدَتْ أَفْرَاحُنَا، وتَجَدَّدتْ أَتْرَاحُ

إنّه حال كلِّ مَن يفقد حبيبًا له، فالإنسان في حياته لا يتوقّع أنْ يضيع منه حلم السنين، فإذا ما حلّت به المصيبة، مهما كان صبره، فإنّه يضطرب، وربما ينهار انهيارًا يفقد معه سيطرته على كامل أموره.

وهذه سعاد الصباح، والتي جاهدت في سبيل الوصول إلى علاج ناجع لمرض ولدها، فلم تجده بوطنها، فما كان منها سوى محاولة الاغتراب به عن أرض الوطن

١- ديوان محمود الروسان، ص٢٤.

٢- المرجع السابق، ص٢٤.

لمعالجته في الخارج، فإذا به يكتب عليه الله الموت في الطائرة، معلَّقًا بين السماء والأرض، فتصيبها الفاجعة المؤلمة، فتنهار آمالها وينهدّ كل ما كانت تبني في عالمها الخاص، وتموت لديها كل الأماني، تقول: (١)

لَمْ يَعُدْ لي فِي الُمنَى مَا أَشْتَهِي أَنْ تَمْنَحِينِي

بَعْدَ مَا انْهَدَّ الذِي شَيَّدْتُ مِنْ حِصْنٍ حَصِينِ

كَانَ فِي مُسْتَقْبَلِي غَايَةً مَأْوَايَ الأَمِينِ

فبعد هذا الامتحان الشاق والقاسي، انهدّت الأمنيات الحلوة التي كانت الشاعرة ترسمها في مخيّلتها لولدها القريب من قلبها، فضاعت منها كل المنى، ولم تعد تشتهي شيئًا آخر في الحياة، ولِمَ لا، وقد كانت ترى فيه المستقبل الذي يؤمّن حياتها، ويبثّ في عضدها القوة والعافية، ويشعر قلبها بالأمان بجانبه.

تقول في مناجاتها للسَّماء: (٢)

أَجَلْ...

حَطِّمِي كُلَّ شَيْءٍ هُنَا...

فَمِنْ بَعْدِهِ كُلُّ شَيْءٍ هَبَاءُ

١- ديوان سعاد الصباح، ص ٢٨.

٢- المرجع السابق، ص ٢٨.

أَجَلْ أَمْطِرِي...ذَوِّبِينِي أَسًى

خُذِينِي بِسَيْلِكِ قَطْرَةَ مَاءْ

لَعَلِّي أَسِيلُ عَلَى قَبْرِهِ

وَأَسْقِيهِ فِي لَهْفَتِي مَا أَشَاءُ

لَعَلِّي أَسْقُطُ فِي قَفْرِهِ

فَأُحْيِي الجِيَاعَ، وأَسْقِي الظِّمَاءَ

لم تعُد الشاعرة تعنَى بشيءٍ في الحياة ، فقد احتواها الحزن، والتهمتها الفجيعة الكبرى في ولدها وقرّة عينها، "فهي تندب السماء لتشاركها حزنها ونواحها، انظر إليها وهي تطلب منها أنْ تجنِّد مطرها ورعدها وسيولها؛ ليتوازن كل شيء مع الأسى الذي تشعر به، "أمطري، ذوّبيني، خذيني بسيلك قطرة ماء..." [1]، ولكن هذا كله تحاول أنْ تصنع منه شيئًا –بقلب الأم الكليم–، فهي تتمنَّى ذلك؛ إذْ ربما تكون قطرة ماء من تلك السيول، فتروي عطش ولدها الحبيب، فهي حين تسيل على قبره، وقتها يمكنها أنْ تسقيه كما تشاء!!

١- البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصباح، ص٢٩.

(وهكذا وظّفت الشاعرة لفظة "أمطري" في سياق قصيدتها لتكون أداة في إثارة التحطيم والتبعثُر والتشتُّت لتقابلها حركتان متوازيتان للأرض هما "حركة التشريب والكمون بالأرض، وحركة الميلاد والعطاء").[1]

إنّ هذه الروح الحزينة، لم تكتفِ بأنْ تطلب من السماء أنْ تمطرْها بغزارة، ولكن النفس الحزينة الوالهة على ولدها، تستطرِد في هذا التهوُّر النفسي، فهي تقول بعدها "ذوّبيني أسًى"، "خذيني بسيلك قطرة ماء"، وهذه هي الأم التي تحزن حزنًا لا يضارعه أيُّ حزن على الإطلاق، حزنٌ يجعل كل شيء في الحياة أمام عينيْها متساويًا في رغبة نفسها عنه جميعًا...هذا ما صوّرته أبيات سعاد الصباح الحزينة، وما كشفت عنه نفسها التي ما عادت تبتهج لشيءٍ قطّ.

أمّا السيّاب، فكانت وقفته المتميّزة في رثائه للأطفال الذين ماتوا بسبب البطش والعدوان الغاشم، فحُرِموا نعمة الحياة الطبيعية في كنف أسرة تحنو عليهم، وأمّ ترضعهم، حتى يفقد صوابه حين يبصر ذلك المشهد الجماعي للأطفال الموتى في مذبحة بور سعيد الشهيرة، التي قتل فيها العدوان الظالم الأطفال في صورة موت جماعي أذهق أرواحهم، تطالِع ذلك حين يقول:[2]

... ... عُدْ إِلَى أُمِّكَ الجَدِيدَةِ

الأَرْضِ: فَقَدْ كَبُرَتْ كَثِيرًا علَى جِسْمِكَ الصَّغِير،

١- اتجاهات الشعر المعاصر، إحسان عباس، المجلة الوطنية للثقافة والفنون والآداب العربية، ١٩٧٨م، ص٧٠.

٢- ديوان بدر شاكر السيّاب، ص٤٤.

كَبُرَتْ كَثِيرًا علَى النُّعُومَاتِ والقُبُلاَتِ

فِي التَلاَفِيفِ النَّاعِمَةِ مِنْ شَعْرِكَ: الأَرْضُ قَدْ شَاخَتْ

بِحَيْثُ لاَ تُفكِّرُ إلاَّ بِالعَتْمَةِ والنَّوْمِ، مُتَنَاسِيَةً..

أَنَّ الأَطْفَالَ لاَ قَرَارَ لَهُم مِثْلَ ظِلاَلِ الرَّبِيعِ الصَّغِيرَة...

إنّه الانهيار النفسي الذي جعل الشاعر يناجي الطفل في ذهول تام، بأنْ ينام في حضن (الأم الجديدة)؛ وهي (الأرض)، ويظهر هذا الانهيار للآمال والأماني في تعبيره الذي يخرج لا شعوريًا في صورة ساحرة، حين يقول بأنّ الغاشمين قد افترضوا أنّ هؤلاء الأطفال قد كبروا على أنْ ينعموا بفترة طفولتهم، وتدليلهم وتقبيلهم وغير ذلك من صور تدليل الأطفال الصغار.

إنّ هذا الاتجاه الذي نحاه الشاعر في هذا المقطع، ما هو إلاّ حالة نفسية مضطربة تسودها مشاعر الانهيار والانهداد للآمال والطموحات، التي من الطبيعي أنْ ينتظرها الآباء في غدِ أولادهم.

ثم انظر إلى التيمورية، وهي تصوِّر هذا الانهيار الذي هدَّ أركان الحياة بـــ"توحيدة" ووالدها الشاعرة، تقول: [1]

لَّما رَأَتْ يَأْسَ الطَّبِيبِ وَعَجْزَهُ	قَالَتْ وَدَمْعُ الْمُقْلَتَيْنِ غَزِيرُ
أُمَّاهُ قَدْ كَلَّ الطَّبِيبُ وَفَاتَنِي	مِمَّا أُؤَمِّلُ فِي الحَيَاةِ نَصِيرُ
لَوْ جَاءَ عَرَّافُ اليَمَامَةِ يَبْتَغِي	بُرْئِي لَرَدَّ الطَّرْفَ وَهْوَ حَسِيرُ
يَا رَوْعَ رُوحِي حَلَّهَا نَزْعُ الضَّنَا	عَمَّا قَلِيلٍ وُرْقُهَا سَتَطِيرُ

١- ديوان عائشة التيمورية، ص ٢٠٩- ٢١٠.

أُمَّاهُ قَدْ عَزَّ اللِّقَاءُ وَفِي غَدٍ   سَتَرَيْنَ نَعْشِي كَالعَرُوسِ يَسِيرُ
وَسَيَنْتَهِي المَسْعَى إِلَى اللَّحْدِ الذِي   هُوَ مَنْزِلِي وَلَهُ الجُمُوعُ تَصِيرُ

تصوِّر الشاعرة حال استسلام الابنة للمرض، ويقينها بأنَّ الموت قادمٌ لا محالة فتقول لأمها: إنّ الطبيب قد عجز عن إشفائها، حتى إنّ عرّاف اليمامة وهو العالم بالكهانة والسحر، لو حاول علاجها، فسيفشل.

وتتحسَّر الابنة "العروس" على نفسها، وتعرف أنّها عمّا قليل ستخرج روحها إلى بارئها، وسوف يُحمَل نعشُها لتنتقل إلى مثواها الأخير.

ويصل الانهيار إلى تمامه، حين توصي أمها قائلة لها: [1]

صُونِي جِهَازَ العُرْسِ تَذْكَارًا فَلِي   قَدْ كَانَ مِنْهُ إِلَى الزِّفَافِ سُرُورُ
جَرَّتْ مَصَائِبُ فُرْقَتِي لَكِ بَعْدَ ذَا   لُبْسَ السَّوَادِ وَنُفِّذَ المَسْطُورُ
وَالقَبْرُ صَارَ لِغُصْنِ قَدَمِي رَوْضَةً   رَيْحَانُهَا عِنْدَ المَزَارِ زُهُورُ

تطلب الابنة (العروس) من أمها ألاّ تفرِّط في جهاز عرسِها، فقد كان يحمل إليها السرور والبهجة، بعدما أصبح القبر هو مثواها الأخير.

وحين تصل إلى المرحلة التي يعبِّر فيها عن انهيار آماله وأحلامه، حين فقد ابنه العزيز على قلبه (حمزة)، فإنك تطالع ضياء الدين بن رجب يقول: [2]

وَمَحَوْتُ كُلَّ الذِّكْرَيَاتِ الــ   بيضِ بَعْدَكَ مِنْ حَيَاتِي
وَوَصَلْتُهَا بِكَ أَنْتَ وَحْدَكَ   كَيْ أَعِيشَ بِغَيْرِ (آَتِي)
حَسْبِي مِنَ الدُّنْيَا زَمَانٌ   كُنْتَ فِيهِ ضِيَاءً فِي الحَالِكَاتِ

١- المرجع السابق، ص ٢١١.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص ٤٢٣.

وَالحُبُّ أَرْوَاحٌ تُشِعُّ بِهَا الحَقِيقَةُ فَوْقَ إِشْعَاعِ الحَيَاةِ

لقد انتهت الحياة المُشرِقة في حياة الشاعر، وأصبح ليس له مستقبل(آتٍ) ينتظره بعد فقدان ولده، فهو يكفيه أنْ يعيش على ذكريات ولده الجميلة وحسب.

ويعلِّل الشاعر ذلك الإحساس بقوله: [1]

قَدْ كُنْتَ تَوْأَمَ نَفْسِي كَمْ فَرِحَتْ لَهَا وَكَمْ حَزِنَتْ عَلَى مَا مَسَّ مِنْ حَزَنِ

فقد الشاعر توأم نفسه، ومَنْ كان يمثِّل فرحه له كل الفرح، وكذلك كان أساه وحزنه هو أسى والده.

ومن خلال قصيدة (يا طفلتي..!)، يتدفِر محمد عبد القادر فقيه القصيدة بدموع وأحزان وشجونٍ، يقول: [2]

شَيَّعْتُهَا وَاللَّيْلُ مُحْـ ـــ تَلِكٌ وَمِنْ حَوْلِي الظَّلَامُ
وَحَمَلْتُهَا وَحْدِي وَفِي قَلْبِي الشُّجُونُ لَهَا زِحَامُ
مَا هَزَّهَا مَهْدٌ سِوَى زَنْدِي يَطُوفُ بِهِ الحَمَامُ
لَهَفِي.. وَمَا بَسَمَتْ وَلَمْ يُسْمَعْ لَهَا يَوْمٌ بُغَامُ[3]

لقد أظلمت حياة الشاعر، وأصبح الليل شديد السواد، بعد أنْ حملها لمثواها الأخير، وهي لَمَّا تكن بعد قد سُمِع لها صوتٌ، أو استقبلت الدنيا بابتسامتها.

١- المرجع السابق، ص٤٢٤.

٢- المجموعة الشعرية الكاملة، لمحمد عبد القادر فقيه، ص١١٣.

٣- بُغَامُ: بُغَامُ الظَّبْيَة صَوْتُها بَغَمَتِ الظَّبْيةُ تَبْغَمُ وتَبْغِمُ وتَبْغُمُ بُغاماً وبُغُوماً وهي بَغُومٌ صاحتْ إلى ولَدها بأَرْخَم ما يكون من صوْتها وبَغَمْتُ الرجلَ إذا لم تُفْصِح له عن معنى ما تُحَدِّثه به قال ذو الرمة: لا يَنْعَشُ الطَّرْفَ إلاّ ما تَخَوَّنَهُ داعٍ يُنادِيهِ باسْمِ الماء مَبْغُومُ...انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٥١/١٢.

وهذا ما يؤكِّده قوله: [1]

يُهْنِيكِ أَنَّكِ مَا شَهِدْ ... تِ مِنَ الدُّنْيَا إِلاَّ القَلِيلْ
مَا فِي الحَيَاةِ سِوَى المَتَا ... عِبِ فِي مَدَى العُمْرِ الطَّوِيلْ
أَمَلٌ يُضِيءُ وَيَنْطَفِئ ... وَمُنًى يَهِيمُ بِهَا الضَّلِيلْ
لَمْ تَعْرِفِي مَكْرَ القَرِيـ ... ـبِ وَلاَ مُدَاجَاتِ[2] الدَّخِيلْ

إنَّ الطفلة الراحلة لم تشهد فيما عاشته إلاّ القليل من متاعب الحياة، التي يؤمِّل الإنسان فيها آمالاً، سرعان ما تذهب ويعرف أنّه كان في ضلالٍ، أمّا ابنته، فقد رحلت عن الدنيا، دون أنْ تخبر النفاق والمكر والخداع الذي يملأ حياة الناس.

ويؤكِّد محمد حسن فقي عجزَه عن التصبُّر، فيصوِّر كيف انهارت كل آماله وطموحاته، فأصبح محطَّمًا منهارًا أعزلَ ألكنَ، حسْب ما أعرب عنه في المقطع قبل الأخير من قصيدته: [3]

مَا أَرَانِي بَعْدَ مَا وَدَّعْتُهُ ... سَوْفَ أَلْهُو...سَوْفَ أَصْبُو للْخَنَى [4]
كَيْفَ أَلْهُو..وَسُيُوفِي حُطِّمَتْ ... وَيَرَاعَاتِي..وَنَبْلِي..وَالْقَنَـــــــــــا
فَتَرَانِي أَعْزَلاً فِي سَاحَتِي ... وَتَرَانِي فِي بَيَانِي أَلْكَنَا
قَدَرِي هَذَا، فَلَوْ عَارَضْتُهُ ... لَمْ أَجِدْ فَوْقَ الثَّرَى لِي سَكَنَا

أصبحت حياة الشاعر خالية من صنوف اللهو والاستمتاع بالملذّات، فكيف ينعم بذلك، وكل ما كان يتمنّاه قد ذهب أدراج الرياح، فأصبح كالفارس الذي فقد سلاحه،

١- المجموعة الشعرية الكاملة، لمحمد عبد القادر فقيه، ص١١٣.

٢- المداجاة: ستر العداوة عن الخصم خِداعًا، جاء عند ابن منظور: المُداجاةُ المُداراةُ والمُداجاةُ المُطاولة وداجَيْتُه أي داريته وكأَنك ساترته العَداوَةَ...انظر: لسان العرب، ٢٤٩/١٤.

٣- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، ص٤١٦.

٤- الخنا: الخَنا من قبيح الكلام خَنا في مَنْطقه يَخْنُو خَناً مقصور والخَنا الفُحْش وفي التهذيب الخَنا من الكلام أَفْحَشُه وخَنا في كلامه وأَخْنَى أَفْحَش...انظر: لسان العرب، لابن منظور، ٢٤٤/١٤.

فصار أعزلاً، بل حتى إنَّه صار لا تواتيه موهبة الشعر باستقامة على لسانه، فتعتريه اللكنة. إنّه قدره الذي آل إليه حاله، وليس أمامه سوى الاستسلام له.

وحين يتحسّر على (ولده وابنته)، يقول: [١]

اِثْنَانِ قَدْ رَحلاَ، وَكَانَا وَاحَةً — لِلنَّفْسِ تُبْرِدُهَا مِنَ الرَّمْضَاءِ

بِثِمَارِهَا..وَزُهُورِهَا..وَعُيُونِهَ — أَنَا سَاكِنٌ فِي الجَنَّةِ الفَيْحَاءِ

أَشْقَى الأَنَامِ إِذَا اسْتَظَلَّ ظِلاَلَهَا — يَغْدُو بِهَا مِنْ أَسْعَدِ السُّعَدَاءِ

أَرَحَلْتُمَا حَقًّا؟ وَهَلْ أَنَا عَاجِزٌ؟ — كَكِلَيْكُمَا عَنْ فَرْحَةٍ وَبُكَاءِ!

عَنْ فَرْحَةِ الأَبْنَاءِ حِينَ تَهُزُّهُمْ — أَشْوَاقُهُمْ؟ عَنْ فَرْحَةِ الآبَاءِ

مَا هَذِهِ الدُّنْيَا سِوَى أُمْثُولَةٍ — لَوْ أَنَّنَا كُنَّا مِنَ الحُكَمَاءِ

ففقي مذهولٌ من فراق الاثنين معًا، ولا يصدِّق أنَّهما رحلا عن دنياه بهذه السرعة، وقد كانا بالنسبة له ذلك الظلّ الظليل الذي يحتمي به من حرّ الدنيا..ويتساءل في ذهول: هل حقًّا رحلتما وتركتماني؟! وأصبحت عاجزًا عن أنْ أفرح بكما، وضاع كل ما يحلم به الأب من لقاء أبنائه، وما يسعد به الأبناء في كنف الوالديْن!

أمّا حسين سرحان، حين رثى ابنته (مُزْنة)، بعد مُضيٍّ تسعة أعوام من وفاتها، يبقى تأثُّره لفقدها؛ إذِ انتهت الحياة الحقيقية بالنسبة له، مذْ فارقت الدنيا، يصوِّر ذلك قوله: [٢]

فَيَا (مُزْنَاهُ) يَا صِنْوَ الدَّرَارِي — تُفِيضُ النُّورَ فِي أَبْهَى وِشَاحِ

وَيَا (مُزْنَاهُ) يَا كَبِدَ اللآلِي — إِذَا انْطَلَقَتْ بِأَلْسِنَةٍ فِصَاحِ

أَلاَ يَا جَوْهَرَ الدُّرِّ المُصَفَّى — بَلَى يَا زِينَةَ الفَلَكِ المُتَاحِ

مَتَى أَلْقَاكِ حَيْثُ تَقَرُّ عَيْنِي — وَتُورِقُ فِي مَقَادِيمِ الجَنَاحِ

١- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، ص٤١٦.

٢- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

حين كانت (مزنة) تمثّل لوالدها الدرَّ في أزهى بهائه، وأصل اللآلئ الجميلة، والجوهر الثمين الخالي من أي شائبة، وزينة المخلوقات، فإنّ الشاعر يعيش على أمل أنْ يلقاها في دار الخُلد؛ لتقرّ عينه برؤيتها.

فالشاعر يرى أنّ مزنة كانت بالنسبة له كل شيء، فيصفها بجميع أوصاف الجمال، من درّ ولآلئ وزينة وبهاء..وكل ما يحلم به رحمة الله به حين يموت، فيلقاها: [1]

وَعِنْدَئِذٍ..أَلَذُّ فَإِنَّ عَيْشِي لَمُجْتَاحُ المُنَى كُلَّ اجْتِيَاحِ

فهو يشعر أنّه لن يواتيه السعد والعيش الهانئ، إلاّ بعد أن يلاقي ابنته في دار الخلد عند الله.

كما أنّ الحياة بعدها أصبحت مختلفة، فهي (حياة تختلف عن حياته التي يعيشها، ذلك أنه يرى في هذه الحياة وجوهًا أخرى تخالف وجه الفقيدة، وتخالف حبه العميق لها، وهذه الوجوه وجوه وقاح مريضة بالشرور) [2].

يقول: [3]

أَقِلِّي اللَّوْمَ بَعْدَكِ لَمْ أُنَادِمْ وَلَمْ أَشْهَدْ سِوَى وَجْهٍ وِقَاحِ

يُكَشِّرُ لِي بِأَنْيَابٍ مِرَاضٍ وَيَضْحَكُ لِي بِأَشْدَاقٍ[4] صِحَاحِ

يتخيّل الشاعر أنّ روح ابنته تلومه على عُزُوفه التام عن مباهج الحياة، فيردّ بأنه لم يعد يرى في الحياة سوى كل قبيح، فالعالم من حوله عابِسٌ، وكأنّه يريد أنْ يفترسه بأنياب مؤذية، ويسخر منه بضحكات مريضة.

١- المرجع السابق، ونفس الصفحة.

٢- نفسه.

٣- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

٤- الشدق: جانب الفم ابن سيده الشِّدْقان والشَّدْقانِ طِفْطِفَةُ الفم من باطن الخَدَّينِ يقال نفخ في شِدْقَيه...انظر: لسان العرب، لابن منظور، ١٠/١٧٢.

إنّ ما تمَّ استعراضه في هذا المبحث من تصوير انهيار الآمال بالنسبة للآباء، قد استوضح هذه المرحلة من معاناة الشعراء (الآباء) تجاه فلذات أكبادهم، فهي المرحلة التي وصلوا فيها إلى استيعاب الصدمة، وقد أفاقوا على هذا الواقع الأليم، فانتابتهم حالة نفسية وعصبية مؤلمة؛ إذْ أحسُّوا بضياع كل آمالهم وأحلامهم، نعم فقد ضاع منهم كل شيءٍ فاستسلموا لليأس، وعبَّروا عن ذلك بإظلام حياتهم، ورحيل السعادة من بيوتهم وحياتهم مع استشعارهم أنَّها أبدًا لنْ تعود ثانيةً.

المبحث الرابع

الرضا والتسليم بالقضاء والقدر

المبحث الرابع: الرضا والتسليم بالقضاء والقدر

إن المصائب التي يُصاب بها الخلق قدر مقدور، وقد أمر تعالى عباده بالصبر، ورتَّب على ذلك الثواب الجزيل فقال: { **قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ ۚ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَٰذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ ۗ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ ۗ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ** } [سورة الزمر: ١٠]. (إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ) على مفارقة أوطانهم وعشائرهم وعلى غيرها من تجرع الغصص، واحتمال البلايا في طاعة الله: بزيادة (أَجْرَهُمْ) في مقابلة صبرهم وما كابدوه من العسر (بِغَيْرِ حِسَابٍ) أي بما لا يقدر على حصره حاصر ولا يستطيع حسبانه حاسب وإن كان معلوماً محصياً عند الله. [١]

فـ (ما أصاب من مصيبة في النفس، والمال، والولد، والأحباب، ونحوهم إلا بقضاء الله وقدره، قد سبق بذلك علمه وجرى به قلمه، ونفذت به مشيئته، واقتضته حكمته، فإذا آمن العبد أنها من عند الله فرضي بذلك وسلم لأمره، فله الثواب الجزيل والأجر الجميل، في الدنيا والآخرة، ويهدي الله قلبه فيطمئن ولا يترعج عند المصائب، ويرزقه الله الثبات عند ورودها، والقيام بموجب الصبر فيحصل له بذلك ثواب عاجل، مع ما يدخره الله له يوم الجزاء من الثواب[٢].

قال الله تعالى: (مَا أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَمَن يُؤْمِن بِاللَّهِ يَهْدِ قَلْبَهُ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ). [٣] قال علقمة عن عبد الله: {وَمَن يُؤْمِن بِاللَّهِ يَهْدِ قَلْبَهُ} هو الرجل

---

١ - تفسير فتح البيان في مقاصد القرآن، لابن الحسين القنوجي النجاري، (١٢٤٨ - ١٣٠٧ هـ)، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، الجزء الأول، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ٩١/١٢.

٢ - تفسير السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م ص٨٦٧.

٣ - سورة التغابُن، ١١.

الذي إذا أصابته مصيبة رضي بها وعرف أنها من الله. [1] وما أحسن ما قال ابن نصر الدين الدمشقي رحمه الله تعالى:

سبحان من يبتلي أناسًا أحبَّهم والبلاءُ عطاءُ

فاصبرْ لبلْوى وكن راضيًا فإن هذا هو الدواءُ

سلم إلى الله ما قضاه ويفعل الله ما يشاء"[2]

إلاّ أنّ الشعراء حين يصوّرون ما يواجههم من مِحَن وابتلاءات يُسرعون إلى تصوير ما آلمهم من صعاب ومشكلات، ويسترسلون في تصوير مآسيهم بما يملكون من براعة كلِم، ومن فصاحة لسان. وهذا ما وقف عليه البحث في رثاء الأولاد من خلال المباحث الثلاثة الماضية.

إِلاّ أنه يتبقَّى الحديث عن الرضا بالقضاء والقدر، والرجوع إلى الله، وتذكُّر أنّ كل شيءٍ بيد الله تعالى وحده، فيقف الشاعر حينئذٍ مع نفسه، ويسترجِع أموره، فيرى أنّ الملاذ والملجأ لا يكون إِلاَّ لله، مَن بيدِه الأمر كله.

إنَّ قصيدة الرثاء "تتضمّن عادةً فيضًا من العاطفة والدعوة إلى التأمُّل في حقيقة الحياة" [4].

فهذا صاحب (اللَّظى)، الشاعر عبد الفتاح عمرو، بعد أنْ ألقى الضوء على جميع اللوحات الفنية التي مرّت في رثائه لولده، يئوب إلى رشده في فترات متناوبة، فلا يجدُ إلاّ الله وحده هو الملتجَأ، فيتوجّه إليه؛ سواء بطلب العفو منه على ما اقترف من ذنوب في تجاوزه حين رثا ولده، أو في تسليم أمره لله، وتقرير أنّ الرضا بالقضاء والقدر أمرٌ محتومٌ، وهو يعلم جيدًا أنّ الأقدار بيد الله وحسب.

١- صحيح البخاري، كتاب التفسير، سورة التغابن، بعد الحديث رقم [٤٩٠٧] .

٢- برد الأكباد عند فقد الأولاد، للحافظ المحدث أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد المعروف بابن ناصر الدين الدمشقي (٧٧٧-٨٤٢هـ) ت: عبد القادر أحمد عبد القادر، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، ط١، ١٩٩٣م، ص١٢.

٣- ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤٤.

٤- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص١.

يقول: (٣)

رَبَّـــاهُ إِلَيْـــكَ أَمُـــدُّ يَـــدِي بِسُـــؤَالِكَ سِـــرًّا وَجِهَـــارَا

أُرْزُقْنِـــي العَفْـــوَ فَـــذَا كَبِـــدِي مَـــا عَـــادَ يُطِيـــقُ الأَوْزَارَا

واغْفِـــرْ لِـــي إِنَّـــكَ يَـــا أَمَلِـــي مَـــا زِلْـــتَ لِمِثْلِـــي غَفَّـــارَا

بين دفقات الحزن والأسى، وبين ذكريات الابن الحبيب، وذكريات ما حاول جاهدًا أنْ يصنعه له والده، يجد الشاعر نفسه قد جاوز الصواب في كثيرٍ من تضجُّره ممّا ابتلاه الله به من محنة عنيفة.

فيتوجّه إلى الله يناجيه، مُبعِدًا أداة النداء؛ ليكون أكثر قربًا من الله تعالى، فيقرِّر أنه يتوجّه إليه في السر والعلن، طالبًا العفو والغفران، معلِّلاً ذلك بأنّه ما فعل ذلك إلاّ لأنّ هذا المرثيّ هو فلذة كبده وأغلى ما كان يملك في الوجود، وما حلّ به من الابتلاء عبء كبير لم يستطِع تحمُّله.

ويطلب المغفرة من الله سبحانه وتعالى، فالله يغفر الذنوب جميعًا، لعلّه يكفِّر عنه ما اقترف من تجاوُزات عند الصدمة الأولى التي مُنِي بها عند موت ولده.

وإنْ كنتَ ترى الشاعر يعود إلى تصوير انهيار آماله مرة ثانية، فإنّه يتذكّر ثانيةً أنّ الله هو مقدِّر كل شيء، وأنّ أمر الله يجب التسليم به، وألاّ نعصيه مهما امتلأت قلوبنا وأرواحنا بالأحزان. يقول: (١)

سَـــأُوَارِي رُوحَـــكَ فِي جَسَـــدِي حَاشَـــاكَ بِتُـــرْبٍ تَتَـــوَارَى

إِنَّ الأَقْـــدَارَ بِـــذَا حَكَمَـــتْ عَبَثًـــا أَنْ نَعْصِـــي الأَقْـــدَارَا

بنظرة إلى هذا المقطع الصغير، تجد هذه المفارقة بين البيت الأول، والبيت الثاني، فالبيت الأول يمثّل قمة الانهيار النفسي، حين لا يصدِّق الشاعر أنّ المصير النهائي هو

١ — ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤٤.

مواراة هذا الولد الحبيب في التراب، حينها يشير الشاعر إلى أنه سيكون مثواه الأخير في داخل كيانه، حيث لا يمكن له أنْ يتخيّل أنْ يُوارِيه التراب.

وبالاطّلاع على ما جاء في البيت الثاني، تجد صحوة عاجلة، تعقب البيت السابق الذي فيه الانهيار التام، فيأتي بتأكيد أنّ قضاء الله وقدره قد حكم بهذه النهاية، وعلى عكس ما قاله آنفًا تمامًا، يأتي تقريره بأنّه من العبث واللهو والهراء ألاّ نسلّم لأمر الله تعالى وقضائه.

وفي الوقت الذي لم تترك الأحزان فرصة للشاعر عبد الله البردوني، في أنْ يقف وقفة التعقُّل والعودة إلى الصواب، وظلّ منهارًا في رثائه لولده، تجد حافظ إبراهيم، على لسان إبراهيم رمزي بك، في رثائه لولده (عبد الحميد)، يجد هذا المتنفّس، ويعود إلى رشده، فيعلم أنّ الموت قادم لا محالة لكل إنسان، لا فرق بين كبير وصغير، شاب وشيخ، يقول: [١]

يَنْتَوِيكَ المَوْتُ في شَرْخِ الصِّبَا   والشَّبَابِ الغَضِّ فِي البُرْدِ القَشِيبِ؟!
لَمْ يَدَعْ آسِيكَ جُهْدًا، إنَّمَا   غَابَ عِلْمُ اللهِ عَـنْ عِلْـمِ الطَبِيـبِ

على الرغم من تحسُّر الشاعر على فقدان ولده في ربع الصِّبا، في شبابه الغضّ، إلاّ أنّه ينتبه من غفوته، ويفيق من سكرة الموت التي أصابته قبل أنْ تصيب ولده المقرّب إلى قلبه، فيبرئ ساحة الطبيب من أيّ إهمال أو تقصير، ويُرجِع الأمر إلى أنّ أمر الموت جاء؛ لأنّه شيءٌ اختصّ الله تعالى به، فهو وحده الذي يعلم متى تسقط ورقة كل إنسان.

١- ديوان حافظ إبراهيم، ص١٦٢.

إنّ هذا التصريح الذي صدر من قلب أب حزين، يعني الكثير؛ إنّه يعني أولاً يقين الشاعر من أنّ الموت قضاءٌ وقدرٌ، ويعني ثانيًا أنّه ما مِن مخلوقٍ قادر على إطالة عمر إنسان كائنٍ مَن كان، فهذا رضا بقضاء الله، وإيمان بقدره جلّت قدرته.

وحين تستقرّ نفس الشاعر رويدًا رويدًا، كما تجد ذلك في نهاية القصيدة، فإنّك تلمح ختامًا يؤكّد ما جاء من تسليم لأمر الله تعالى، طالِع قوله: [1]

طَالِعِي يَا شَمْسُ قَبْرًا ضَمَّهُ بِالتَّحَايَا فِي شُرُوقٍ وغُرُوبِ
واسْكُنِي يَا رَحْمَةَ اللهِ بِهِ واجْعَلِي فَيْضَكِ مُنْهَلَّ السُّكُوبِ

متى يستقرّ الإيمان بالقضاء، يكون اليقين بأنّ الموت هو الأمر الذي لا مفرّ منه، ولا مهرب، لذا يسلّم الشاعر أمره لله، ويبدأ في مناجاة الشمس، متودّدًا إليها بأنْ تُدفِئ قبر الابن في الشروق والغروب؛ لأنّه ضمّ بين جنباته أغلى ما كان يملك في الحياة قاطبةً؛ وهو ولده الغالي.

ويترك الشمس، ويناجي الرحمة -في صورة تشخيصية لها، يتّضح فيها كل معاني الحزن- فيسألها أنْ تلازمه في قبره، لا تنفكّ عنه. وكأنّ الشاعر هنا بهذه الصورة يطلب من الله تعالى الرحمة لولده، ولكن في صورة مناجاة الرحمة، ما دامت الرحمة لن تتنزّل إلاّ من لدُن الرحمن الرحيم.

وأمّا (وليد الأعظمي)، فحين تهدأ نفسه الحزينة البائسة، وحين يُفرِغ شيئًا من هذا الوجع الذي الجاثِم على قلبه، وبين ضلوعه، فإنّ الرزانة والتعقُّل تأخذ مكانها في القصيدة الرثائية، فيعود إلى رشده عودة المؤمن، ويُدرِك أنّ حال المؤمن الصادق في إيمانه يكون في يقينه في قول الحقّ -تباركت أسماؤه-: **الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ**

١- ديوان حافظ إبراهيم ، ص١٦٢.

رَاجِعُونَ (١٥٦) أُولَئِكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ ۖ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُهْتَدُونَ (١٥٧) إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ ۖ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوِ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا ۚ وَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ} [البقرة: ١٥٦-١٥٧].

تأمّل هذا اليقين والرضا بقضاء الله تعالى وقدره، حين يقول: [١]

آمَنْتُ بِاللهِ وأَحْكَامِهِ ... مَا كَانَ حُكْمُ اللهِ بِالْمُسْتَرَابِ
تَمْضِي البَرَايَا وِفْقَ أَقْدَارِهِ ... وَكُلُّ شَيْءٍ عِنْدَهُ بِكِتَابِ
والخَلْقُ والأَمْرُ لَهُ كُلُّهُ ... هَيْهَاتَ أَنْ نُعْجِزَهُ فِي الطِّلَابِ
وَغَيْرُهُ لَيْسَ بِمُسْتَنْقِذٍ ... بَعْضَ الذِي يَسْلُبُ مِنْهُ الذُّبَابُ

وكأنّ الشاعر قد تذكّر ما ينبغي أنْ يكون عليه المؤمن الصابر المُحتسِب –كما جاء في نصّ الآيتيْن الكريمتيْن السابقتيْن-، فجاء هذا الإيمان بأحكام الله تعالى، ويقينه في أنّ ما يحكم به الله لا شكّ في مضائه وتقديره، حيث يوقِن أنّ كل شيءٍ مقدَّر بقدر عند صاحب الغيب، ولا جدوى من مدافعة أيّ قضاء يقضي به علم الله سبحانه وتعالى.

كما يقرِّر أنّ ما دون الله تعالى لا يملك أنْ يغيِّر شيئًا مِمَّا قدّره المولى، ولا يستطيع أنْ يسلب شيئًا، ولا حتى ما يسلبه الذباب.

وحين يعود إلى رشده، ويرضخ لقضاء الله تعالى، يعلم جيدًا أنّه لا ينفع هذا الحبيب المفقود إلاّ الدعاء له، حين يختم يقول: [٢]

فاهْنَأْ قَرِيرَ العَيْنِ فِي نِعْمَةٍ ... يُسْبِغُهَا البَارِي عَلَى مَنْ أَنَاب
رَحْمَتُهُ وَاسِعَةٌ فِي البَرَايَا ... وَبَابُهُ أَوْسَعُ مِنْ كُلِّ بَاب

١ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦-٢٩٧.

٢ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٨.

وَأَسْأَلُ الرَّحَمَانَ لُطْفًا بِأَنْ تَشْفَعَ لِي يَوْمَ يَقُومُ الحِسَاب

فحين تعود للشاعر نفسه ولو مؤقّتًا، وحين يُدرِك أنّ عاطفته خانته في حق الله تعالى، حينها يرجع إلى إرجاع الأمر كله لله، ويسلّم أمره لله تعالى، فيبدأ في الدعاء للولد الغالي على قلبه، في غمار مناجاته له، فيطلب منه أنْ يهنأ شهيدًا في جنة الفردوس عند الله تعالى مع الأنبياء والصدّيقين والصالحين.

وهو يعلم أنّ رحمة الله أبوابها واسعة لكل الخلائق، كما يتوسّل إلى الله تعالى ألاّ يحرمه من شفاعة هذا الولد البار به، يوم يقوم الحساب.

أمّا محمد مقدادي، فوسط هذه الحالة من الانهيار، وسلسلة الذكريات التي حاول أنْ يسلّي بها نفسه ويعزّيها، تهدأ ثورة هذه النفس الحزينة، ويلتقِط بعض أنفاسه، حين يقف عند القبر، فيناجيه قائلاً: [1]

يَا أَيُّهَا اللَّحْدُ إِنِّي جِدُّ مُصْطَبِرُ وَأَمْرُ رَبِّكَ فَوْقَ الصَّبْرِ والجَلَدِ
لَكِنَّهَا الرُّوحُ تَصْبُو وَهْيَ مُدْرِكَةٌ أَنَّ الحَبِيبَ مَضَى فِي الغَيْبِ، لِلْأَبَدِ

حين يناجي الشاعر القبر، يعلم جيدًا أنّه لن يردّ عليه، ولكنها روحه التي تستغيث بكل شيءٍ متعلّق بالولد الغائب، حتى إنّه يخلع عليه صورة الإنسان، الذي يخاطبه بقوله (يا أيُّها)، في إشارة للتنبيه والتعظيم والاستحضار؛ لعلّ القبر يسمع له، ويستجيب لما يطلبه منه، يحاول إثبات أنّه صبور جلِدٌ، ولكن ما حدث منه ما هو إلاّ لضراوة الحادث، وقسوة المحنة على قلبه وروحه، فهذا الأمر غير العادي يفوق قدرات الصبر ومحاولة التصبُّر والتماسك والاحتمال.

١- ديوان محمد مقدادي، ص٢.

إنّ هذه الروح التي ترثي ولدها الفقيد، ما زادها ذهولاً، وجعل الصبر ينفد منها ويصبح صعبًا عليها التماسك والتصبُّر إنما يزداد عليه حين يتذكّر أنّ هذا الابن الحبيب ذهب ولن يكتب له العودة ثانية للدنيا، حيث يفارق الحياة أبدًا.

وها هو الرضا بقضاء الله وقدره يرِد على لسان محمود الروسان، بعد رثاء حار، رثى به الشاعر ابنته (العروس)، فبعد هذه الصاعقة التي طالته وطالت أسرته، يرضى بما كتبه الله تعالى، ولا يجد سوى التسليم لأمر الله، يقول: [١]

جرَّاحُهَا...أألُومَه، وهو الذِي أعْطَى الدَّوَاءَ..وَمَنْ هُوَ الجَرَّاحُ

هُوَ لَيْسَ أَكْثَرَ مِنْ طَبِيبٍ مُرْشِدٍ وَيَسُرُّهُ بَعْدَ العِلاَجِ نَجَاحُ

لَكِنَّهُ حُكْمُ الإِلَهِ وصُنْعُهُ مَنْ تَخْضَعَنَّ لِأَمْرِهِ الأَرْوَاحُ

بِيَدَيْهِ مِفْتَاحُ الوُجُودِ...وَكُلُّنَا رَهْنٌ بِمَا يَخْتَارُهُ..."الفتَّاحُ"

هذا هو الإيمان الحقّ، حين يتذكّر المؤمن أنّ الإيمان بالقضاء والقدر من الإيمان بالله، فيرجع ويعود، ويأسف على ما بدَر منه حين جاءته الصدمة الكبرى، وأيّ صدمةٍ هذه؟! إنها صدمته في أغلى ما يملك، وشاعرنا في هذا السياق يفقد ابنته (العروس)، التي كان ينتظر يوم زفافها؛ لتسعد الأسرة جميعها بزواجها.

وأول علامات هذا الرضا بأمر الله وقدره عدم الإلقاء باللائمة على طبيبها الجرّاح الذي أجرى الجراحة لابنته، فهو يرى أنّه كان يؤدِّي دوره، وهو لم يقصِّر في ذلك، بل هو قد أعطى الدواء، وليس هناك أكثر من الطبيب إنسان في الدنيا يتمنَّى شفاء المريض؛ حيث في ذلك نجاح وتوفيق من الله له.

١- ديوان محمود الروسان، ص٢٥.

ثم يكون اليقين التام بأنّ ما حدث هو حكم الله، ولا بدّ أنْ يخضع الجميع لما قضت به إرادته سبحانه وتعالى، فبيديْه كل ما في الوجود، وينبغي أنْ يرضى الجميع بما شاءته الأقدار.

إنّ هذا الرضا بقضاء الله، والتسليم لأمره إنّما جاء بعد أنْ هدئت هذه النفس الحزينة، ففي عودتها إلى الله وتسليمها أمره صدقٌ في الإيمان وما الإسلام إلاّ التسليم.

وهذه لوحة صادقة من أم ثكلى، ترثي ابنتها العروس التي كانت تعدّ لزفافها، فيلتهم القدر هذا الحلم الجميل، وينوب القبر المظلم المُوحِش عن قصر الزواج المزيّن بكل أنواع الزينة والجمال والسعادة. لكنّها مع كل ذلك، وبعد أنْ أفرغت تلك الترنيمات الحزينة المؤلمة، وبعد تقليبها في خزانة الذكريات المليئة بكل معاني الحنين، تتوقّف وقفة مؤمنة تربّت على الدين، وعلمت أنّ الإسلام هو الاستسلام لقضاء الله وقدره. انظر إلى عائشة التيمورية، ما بين تسليم لأمر الله وقضائه وقدره، ودعاء الأم الصادر من أعماق القلب لابنتها بالخلود في جنات النعيم، مع تصبير نفسها بأملٍ قد لا يكون بعيدًا؛ ألا وهو الالتقاء بها في الجنة، عند رحمن رحيم، تقول التيمورية: (١)

قَلْبِي وَجَفْنِي واللِّسَانُ وَخَالِقِي ... رَاضٍ وبَاكٍ شَاكِرٌ وَغَفُورُ
مُتِّعْتِ بالرِّضْوَانِ في خُلْدِ الرِّضَا ... مَا ازَّيَّنَتْ لَكِ غُرْفَةٌ وَقُصُورُ
وَسَمِعْتُ قَوْلَ الحَقِّ لِلْقَوْمِ ادْخُلُوا ... دَارَ السَّلاَمِ فَسَعْيُكُمْ مَشْكُورُ
هَذَا النَّعِيمُ بِهِ الأَحِبَّةُ تَلْتَقِي ... لاَ عَيْشَ إِلاَّ عَيْشُهُ المَبْرُورُ
وَلَكِ الهَنَاءُ فَصِدْقُ تَارِيخِي بَدَا ... "تَوْحِيدَةٌ" زُفَّتْ وَمَعْهَا الحُورُ

١- من عيون المراثي، ص٢١٤-٢١٥.

ففي هذه اللوحة المتكاملة، تختتم الشاعرة مرثيتها لابنتها "العروس" بهذا الأسلوب البلاغي المزيّن بأسلوب الطيّ والنشر [1]، حيث جمعت في الشطر الأول (قلبي، وجفني، واللسان، وخالقي)، ثم جاءت بما يُكمِل ذلك في الشطر الثاني، (راضٍ، وباكٍ، شاكرٌ وغفور). فالقلب راضٍ، والجفن باكٍ، واللسان لا يجد إلاّ شكر الله تعالى على كل ما جاء به من قضائه وقدره.

لذا فهي تدعو ربها أنْ يجعلها من سكان الجنة، الذين يُقال لهم (ادخلوا دار السلام آمنين)، والجنة يومئذٍ ملتقى الأحبّة.

ولضياء الدين بن رجب وقفات عديدة مع رثاء ولده (حمزة)، وخاصةً تصويره لحالات الصبر والرضا بقضاء الله وقدره، فمن ذلك قوله: [2]

فَلَنَا اللهُ ثُمَّ أَنْتَ احْتِسَابًا ... نَتَرَجَّى عُقْبَاهُ يَوْمًا فَيَوْمَا

وَلَنَا اللهُ فِي اصْطِبَارٍ لَقَدْ عَزَّ ... وَلَكِنَّهُ تَشَعْشَعَ نُعْمَى

ثَمَرًا أَيْنَعَ اليَقِينُ جَنَاهُ ... فَاسْتَطَالَ الإِيمَانُ طَوْدًا أَشَمَّا

رَحْمَةُ اللهِ لَمْ تَزَلْ تَسَعُ الـ ... كَوْنَ إِلَى أَنْ يَلُمُّهُ اللهُ لَمَّا

فَالسَّعِيدُونَ مَنْ إِلَيْهِ أَنَابُوا ... وَرَضُوا أَمْرَهُ قَضَاءً وحُكْمَا

١- الطي والنشر هو أن تذكر شيئين فصاعدا إما تفصيلا فتنص على كل واحد منهما وإما إجمالا فتأتي بلفظ واحد يشتمل على متعدد وتفوض إلى العقل رد كل واحد إلى ما يليق به لا أنك تحتاج أن تنص على ذلك ثم إن المذكور على التفصيل قسمان قسم يرجع إلى المذكور بعده على الترتيب من غير الأضداد لتخرج المقابلة فيكون الأول للأول والثاني للثاني وهذا هو الأكثر في اللف والنشر والأشهر وقسم على العكس وهو الذي لا يشترط فيه الترتيب ثقة بأن السامع يرد كل شيء إلى موضعه تقدم أو تأخر...خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن عبد الله الحموي، ١٤٩/١.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٩.

رُبَّ صَبْرٍ للرَّاحِلِينَ دُعَاءٌ نَالَهُمْ سِرُّهُ ثَوَابًا وغُنْمَا

إنَّها لوحة فنية متكاملة، تنبض بهذا الإيمان القوي لدى الشاعر، الذي يحتسب ولده عند الله، وهو يعلم أنّ تلك الشهادة أمنية غالية يتمنّاها كل مؤمن صادق الإيمان.

أمّا الصبر، فهو يرجوه ويأمله من الله الكريم، وذلك الصبر ثمرة الإيمان الصادق بالله جل وعلا، حيث يوقن الشاعر برحمة الله تعالى التي وسعت كل شيء، فالشاعر يعلم جيدًا أنّ السعيد في الحياة مَن يرجع إلى الله عند الشدائد، ويرضى بما قسمه الله من قضائه وقدره، وذلك هو المكسب الخالد يوم لقاء الله.

ومن قصيدته (أفول الأقمار عام ٧٣)، يقول: [١]

ذَكَرْتُ بِكَ الرَّحْمَنَ مُسْبِغَ ظِلِّنَا بِمَنْ أَتَرَجَّى ظِلَّهُ ظِلَّ ضَيْغَمِ
بِمَنْ أَتَّهَدَّاهُ بِمَجْدٍ مُرَحَّبٍ يَطِيبُ بِذِكْرَاهُ الشَّذَى الْمُفَغَّمِ
وَأَسْجُدُهَا للهِ سَجْدَةَ شَاكِرٍ رَأَى الشُّكْرَ لِلنُّعْمَى حِمَى الْمُتَحَرِّمِ
فَأَسَّسَ بُنَيَّ الْيَوْمَ فِي نَضْرَةِ الصِّبَا عُلاَكَ عَلَى النَّهْجِ السَّدِيدِ الْمُقَوَّمِ
وَرَكِّزْهُ فِي هَامِ السِّمَاكِ مُحَلِّقًا فَمَا تَسْتَوِي فِيهِ بُغَاثٌ بِقَشْعُمِ

إنّ الشاعر في هذه الأبيات لا ينسى ذكر الله في أشدّ أزمة مرّت به؛ وهي وفاة ولده البار، وبات في عداد الأبرار، كما لا ينسى أنّه سبحانه هو المُنعم والذي يظلّل الجميع بكرمه ونعمه، فهو يسجد لله شاكرًا ، وفي سجوده وقنوته يرجو الله الكريم أنْ يُسكِنه في فسيح جنّاته، في أعلى علّيّين.

وهو يناجي ربّه بكل ما أُوتِي من مجامع الكلم، عسى أنْ يستجيب الله لرجائه ودعائه، يقول: [١]

١- المرجع السابق، ص٤٢٠.

تَلَمْلَمَ فِيكَ الحِسُّ والعَقْلُ والمُنَى فَنَاشَدْتُ رَبِّي فِي الرَّجَاءِ المُلَمْلَمِ

أَلاَ إِنَّهَا نَجْوَى الهَوَى فِي رَجَائِهِ ومَالِيَ إلاَّ عَبْرَتِي وتَنَدُّمِي

أَلاَ إِنَّهَا رَجْوَى المُسِيءِ وَمَالَهُ سِوَى أَمَلِ المَكْرُوبِ فِي بَابِ مُكْرِمِ

فَيَا رَبِّ هَبْهُ لِلْمَعَالِي تُرِيدُهَا ولِلْخَيْرِ تَحْمِي مَنْ بِهِ اليَوْمَ يَحْتَمِي

وَجَمِّلْهُ بِالفَضْلِ الجَمِيلِ حَبَوْتَهُ جَمَالَكَ فِي سِرِّ الجَلاَلِ المُجَسَّمِ

وَهَبْهُ مِنَ الرُّحْمَى التِي أَنْتَ رَبُّهَا فَمَا أَنْتَ لِلْقَاسِي الجَفِيِّ بِرَاحِمِ

فكما يجمع الشاعر عبارات الدعاء من كل فجّ وصوب؛ ليستعين بها على رجاء الله تعالى والتضرُّع إليه في أنْ يُودِع ولده أعالي الجنان، فهو يمدحه بأنه قد اجتمعت له جميع محاسن الخُلُق والخَلْق والعقل السديد.

إنّ الشاعر لا يملك إلاّ هذه الدعوات الصادقات، والعَبَرات التي تنهمر من عينيه أسًى وحزنًا على فراق ولده، فهو يدعو ربه دعاء الآيب إليه، العائد إلى الله، فيرجوه سبحانه وتعالى أنْ يجمّل ولده في أبهى صورة، وأنْ يفيض عليه من موفور رحمته.

أمّا في قصيدته (يا حمز)، فيقول ضياء الدين بن رجب، في أول عيدٍ يمرّ عليه بعد رحيل ولده (حمزة) [٢]:

قَدْ كُنْتَ لِي قَمَرًا يُضِيءُ وَكُنْتَ لِي يَا حَمْزُ بُؤْسَا

وَلَأَنْتَ أَهَنأُ فِي رِحَابِ اللهِ إِيمَانًا وَقُدْسَا

يَا فَلْذَتِي طِبْ فِي رِحَابِ اللهِ إِيمَانًا وَقُدْسَا

لَحَظَاتِ أَدْعُو اللهَ بِالـــ رُحْمَى عَلاَنِيَةً وَهَمْسَا

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢١.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٣٠.

واللهُ أَرْحَمُ بالكَسِيرِ القَلْبِ أَنْفاسًا وَنَفْسَا

في هذه الأبيات، يجعل الشاعر من نفسه الصابرة مادةً للمواساة، فهو يصبِّر نفسه حين يناجي ولده الحبيب بأنَّه في رحاب الله أكثر أمانًا ومترلة مقدسة، كما يذكّره بأنّه لا يفتر لسانه عن الدعاء في السر والعلن. وهو على يقين من رحمة الله الذي هو أرحم وأرأف بالبائسين والمصابين.

وحين يحيط بالأب الكليم الشبابُ من أترابه ونظرائه وأصحابه، يتفحّص وجوههم فلا يجد بينهم ولده الغائب، فيذكر ذلك الموقف، وبعد أنْ يعبّر عن لوعته، ومواراته الثرى، وتركه له يعيش في هذه الحياة وحيدًا، يتّجه بقلب مؤمن ولسان ذاكر لله، عارفًا بقضائه ومشيئته، قائلاً: [1]

وَلَكِنَّ المَشِيئَةَ فَوْقَ حُبِّي وَمُنْيَةِ خَاطِرِي وَأَسَى اغْتِرَابِي
وَرُحْمَى اللهِ أَغْلَى مِنْ وَحِيدٍ فَقَدْنَاهُ عَلَى غَيْرِ ارْتِقَابِ

فمهما كان حب الشاعر لولده، وما كان يحمل في نفسه من آمال عريضة، يرجوها فيه، إلاّ أنّه يقرِّر أنّ مشيئة الله تعالى فوق كل شيء، وأنّ رحمة الله أوسع من كل رحمة، ولو كانت على الوليد.

وفي يوم عرفة، يذكر ولده الغائب، فتختلط المشاعر الحانية بالدعوات والتضرُّعات أنْ يُدنيه من ملكوته ورحمته وغفرانه، في مساكن العليّين وجنات النعيم، يقول: [2]

ضَرَعْتُ للهِ والدُّنْيَا تَعُجُّ بِهَا يَوْمًا أَغَرَّ رَعَتْهُ فِيكَ: أَحْدَاقِي
سَأَلْتُهُ مَنْ قَضَى فِينَا بِحِكْمَتِهِ بِمَا قَضَى: سُؤْلَ مَخْلُوقٍ: لِخَلاَّقِ
أَنْ يَمْنَحَكَ مِنْ قُرْبَاهُ مَنْزِلَةً أَدْنَى مِنَ القُرْبِ فِي رُحْمَى وَإِشْرَاقِ

١- المرجع السابق، ص٤٢٩.
٢- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٣٠..

لعلّ هذه الأبيات قد تكرّرت فيها نفس المعاني التي تناولها الشاهديْن السابقيْن، وربما جاء هذا التكرار ليُفصِح عن إلحاح الشاعر على هذه الجزئية؛ وهي التضرُّع إلى الله بأنْ يحفظ ولده، ويجعله في منزلة عالية، وهذا ما يسرِّي عنه ممَّا فيه من حزن ولوعة.

فالشاعر يؤكّد على هذا التواصل الروحاني بينه وبين ولده الغائب عنه، وهو يُرجِع الأمر لله تعالى، الذي يقول للشيء كُن فيكون.

ومن المجموعة الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق [١] ، تتبدَّل اللوحات الفنيّة في قصيدته (نعمة الصبر)، حين يرثي ولده "فيصل"، فيبتدر مرثيته على عكس ما كان فيما مضى لدى غيره من الشعراء، فزقزوق يستهلّ قصيدته هذه بالتعبير عن رضاه وتسليمه لأمر الله وإيمانه العميق بحكمه وقضائه، بل ربّما لم يخلُ بيتٌ واحدٌ من أبيات القصيدة من هذا الاستسلام لقضاء الله، عدا ما كان من تصوير زهده في الدنيا الفانية المغرورة المخادعة، أنصِت له حين يقول: [٢]

آمَنْتُ باللهِ العَظِيمِ وَحُكْمِهِ ... يَجْرِي عَلَيْنَا كَائِنًا مَقْدُورَا

إِنِّي رَضِيتُ بِأَمْرِهِ وَقَضَائِهِ ... أَفَلاَ أَكُونُ مُؤَدَّبًا وَصَبُورَا

يَا (فَيْصَلُ) وَالَموْتُ فِينَا سُنَّةٌ ... وَالَموْتُ يَخْطِفُ يَافِعًا وَكَبِيرَا

أَسْقَاكَ رَبِّي فِي عُلاَ جَنَّاتِهِ ... عَسَلاً مُصَفًّى بَارِدًا وطَهُورَا

١- مصطفى عبد الواحد زقزوق، شاعر مكيّ وجداني معروف. وُلِد بمكة المكرمة في حارة سوق الليل عام ١٣٥٥ هـ. تلقّى معارفه الأولى في كتاتيب الحرم، عمل إداريًا في جهات حكومية كوزارة المالية ووزارة الداخلية بمكة المكرمة والرياض . تأثر كثيرًا بالزعيم الاقتصادي والشاعر محمد سرور صبان، الذي كان زميلاً لوالده في مدرسه الخيَّاط ومن أقرب أصدقائه إليه...عاصر الرعيل الأول للأدباء مثل حمزة شحاتة، وحسين سرحان، وحسين عرب، ومحمد عمر عرب، وسراج خراز، وإبراهيم فطانى، وحسين فطانى، وفؤاد الخطيب... وغيرهم كثير مع علاقته بكبار الأدباء في مصر وفى جميع أنحاء الوطن العربي، وكتب عنه النقّاد عن شاعريته الأصيلة ولغته البليغة، وكأنها لغة الأوائل من شعراء مكة مثل عمر بن أبى ربيعه وغيره...مصطفى زقزوق، الموسوعة الحرة "ويكيبيديا"، ٢٧/١٠/٢٠١٣م.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، جدة، ط١، ١٤٢٥هـ، ص١٠٩.

وَكَسَاكَ مِنْ حُلَلِ السَّعَادَةِ سُنْدُسَا ... سَلْ مَا تَشَاءُ ولُؤْلُؤًا مَنْثورَا
فَهُنَاكَ مَأْوَى الصَّابِرِينَ بِصِدْقِهِمْ ... يُجْزَوْنَ فِيهَا نَضْرَةً وَحَرِيرَا
تَبًّا لِدُنْيَا مَنْ يَرُومُ صَفَاءَهَا ... لَمْ يَلْقَ فِيهَا فِيهِمْ مُتْعَةً وَحَرِيرَا
تُعْطِيهِ بِالآمَالِ وَهْمًا خَادِعًا ... وَالْمَرْءُ يَسْعَى بَيْنَهَا مَغْرُورَا
مَهْمَا يَطُولُ بِيَ الزَّمَانُ فَإِنَّ لِي ... أَمَلاً بِرَبِّي هَادِيًا وَنَصِيرَا
حَتْمًا يَجُودُ لِيَ الكَرِيمُ بِرَحْمَةٍ ... فَاللهُ لِلْعَبْدِ الْمُسِيءِ غَفُورَا
فَعَلامَ نَبْكِي وَالقَضَاءُ مُحَتَّمٌ ... وَالعُمْرُ فِي مَدِّ الزَّمَانِ قَصِيرَا
وَغَدًا سَتَجْتَمِعُ الْأَحِبَّةُ فِي رِضًا ... وَاللهُ يَجْعَلُ حَظَّهُمْ مَوْفُورَا

على الرغم من أنّ هذه المقطوعة الشعرية تكاد تكون فكرتها واحدة، وهي التسليم لأمر الله وقضائه، إلاّ أنّها قد تفرّعت لعدّة أفكار جزئية؛ من خلال الإيمان بالله وحكمه، والرضا بقضائه، وتذكُّر أنّ الموت سنّة الحياة، وحين يأتي لا يفرِّق بين صغير وكبير..

إلى أنْ ينتقل إلى الدعاء من خلال بيتيْن جاء فيهما: (١)

أَسْقَاكَ رَبِّي فِي عُلاَ جَنَّاتِهِ ... عَسَلاً مُصَفًّى بَارِدًا وطَهُورَا
وَكَسَاكَ مِنْ حُلَلِ السَّعَادَةِ سُنْدُسَا ... سَلْ مَا تَشَاءُ ولُؤْلُؤًا مَنْثورَا

فاختار في دعائه من السقاء العسل المصفَّى البارد الطهور، ومن الحلل السندس واللؤلؤ المنثور، سائلاً الله في عليائه أنْ يحقِّق له ذلك، فهو يوقِن أنّ ذلك كله وأكثر في الجنة موجودٌ، أعدّه الله للصابرين:

فَهُنَاكَ مَأْوَى الصَّابِرِينَ بِصِدْقِهِمْ ... يُجْزَوْنَ فِيهَا نَضْرَةً وَحَرِيرَا

١- الأعمال الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، ص١٠٩.

وفي الأبيات الثلاثة التالية، يلقي الضوء على خداع الدنيا للإنسان، حين يغترّ بها وهي فانية:

تَبًّا لِدُنْيَا مَنْ يَرُومُ صَفَاءَهَا لَمْ يَلْقَ فِيهَا فِيهِمْ مُتْعَةً وَحَرِيرَا

تُعْطِيهِ بِالآمَالِ وَهْمًا خَادِعًا وَالمَرْءُ يَسْعَى بَيْنَهَا مَغْرُورَا

مَهْمَا يَطُولُ بِيَ الزَّمَانُ فَإِنَّ لِي أَمَلاً بِرَبِّي هَادِيًا وَنَصِيرَا

ثم يأتي ما يفيد اليقين التام للمؤمن المُحتسِب، الواثق من رحمة ربه: [1]

حَتْمًا يَجُودُ لِيَ الكَرِيمُ بِرَحْمَةٍ فَاللهُ لِلْعَبْدِ المُسيءِ غَفُورَا

فَعلاَمَ نَبْكِي وَالقَضَاءُ مُحَتَّمٌ وَالعُمْرُ فِي مَدِّ الزَّمَانِ قَصِيرَا

وَغَدًا سَتَجْتَمِعُ الْأَحِبَّةُ فِي رِضًا وَاللهُ يَجْعَلُ حَظَّهُمْ مَوْفُورَا

فهو واثق من رحمة الله وكرمه وغفرانه، من أجل ذلك، فهو يتعجَّب من الحزن والأسى لملاقاة الله، إذا كُنَّا نعلم أنّ القضاء محتَّم، والعمر مهما طال، فهو قصير.

هذا، ويختتِم الشاعر قصيدته بما يُوحِي بالتفاؤل بلقاء ولده "فيصل" في جنة النعيم، حيث كريم عطاء الله وموفور رحماته.

بيدَ أنّه يتحتَّم الوقوف أمام البيتيْن الأوليْن في المقطع الأخير؛ وذلك للتنبيه على أنّ الشاعر ربما اضطرّته الضرورة الشعرية إلى أنْ ينصب قافية البيتيْن [غفورًا، وقصيرًا]، حيث تقع الأولى خبرًا، ويلزمها الرفع، فيكون عجز البيت: (فَاللهُ لِلْعَبْدِ المُسِيءِ غَفُورُ)، وكذلك في الثانية، تقع خبرًا، ويلزمها الرفع، فيكون عجز البيت: (وَالعُمْرُ فِي مَدِّ الزَّمَانِ قَصِيرُ). ويعدّ هذا من سلبيات القصيدة، إلاّ أنّ هذا لا يدخل في حيثيات البحث..

١- المرجع السابق، ص١٠٩.

وفي قصيدة (دروس الماضي)، وبعد أنِ انتهى محمد حسن فقي من حديث الحزن والفجيعة، لا يجد مفرًّا من الاستسلام لقضاء الله وقدره، يقول: [1]

أَنَا يَا أَهْلِي وَيَا صَحْبِي امْرُؤٌ لَمْ أَزَلْ مَهْمَا اعْتَرَانِي، مُؤْمِنَا

مُؤْمِنًا بِاللهِ أَرْضَى بِالدُّجَى مُطْبِقًا مِنْهُ.. وَأَرْضَى بِالسَّنَا

لاَ تَلُومُونِي عَلَى الحُزْنِ فَمَا أَخْسَرَ النَّفْسَ إِذَا لَمْ تحْزَنَا

لَسْتُ مِنْ صَخْرٍ فَمَا أَشْكُو الجَوَى حِينَ يَفْرِينِي..وَلاَ أَشْكُو الوَنَى

كُنْتُ أَبْكِي النَّاسَ دَمْعًا وَدَمًا أَفَمَا أَبْكِي الذِي حَلَّ بِنَا؟

يؤكِّد الشاعر على إيمانه، وأنّ ما كان من حزنٍ عبَّر عنه إنّما هو شيءٌ طبيعي، فكيف لا يبكي ولده الحبيب؟!

ويطلب من أهله ورفاقه ألاّ يلوموه على حزنه الشديد الذي يعانيه، فهو ليس بالصخر، والشوق يفريه، وهو يبكي الناس فيما يصيبهم من محن وأحداث، فهل يُعاب عليه أنْ يبكي ويحزن على فقدان أغلى ما كان عنده؛ وهو ولده.

ومن قصيدة (وارحمتاه)، وبعد أنْ انتهى من تصوير حزنه والنار التي بين ضلوعه، يعود الشاعر إلى رشده، فيرضى بقضاء الله، ويسلِّم أمره لله، يقول: [2]

وَلَكِنَّهَا الأَقْدَارُ..هَذَا دَوَاؤُهُ يُمِيتُ..وَهَذا لاَ يَمُوتُ بِدَائِهِ

وَهَذَا عَجُوزٌ ضَائِقٌ مِنْ بَقَائِهِ وَهَذَا فَتًى جَازِعٌ مِنْ فَنَائِهِ

سُبْحَانَ رَبِّي فِي رَخَاءٍ وَشِدَّةٍ وَسُبْحَانَهُ فِي مَنْعِهِ وَعَطَائِهِ

رَضِينَا بِمَا يَقْضِي بِهِ..إِنْ مَسَرَّةً بِرَحْمَتِهِ..أَوْ نَكْبَةً بِابْتِلاَئِهِ

رَضِينَا بِهِ فِي سُخْطِهِ وَرِضَائِهِ رَضِينَا بِهِ فِي جَهْرِهِ وَخَفَائِهِ

١- الأعمال الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٥.

٢- الأعمال الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٩.

لَهُ الحَمْدُ قَدْ يَقْضِي عَلَيْنَا بِمِحْنَةٍ وَيُتْبِعُهَا مَنًّا بِحُسْنِ عَزَائِهِ
وَمَا نَحْنُ فِي الأُولَى، وَلاَ نَحْنُ فِي التِي تَلِيهَا سِوَى عُبْدَانِهِ وَإِمَائِهِ

فيما يشبه الحِكَم، يشير الشاعر إلى أنّ القضاء والقدر لا اعتراض عليه، فهناك مَن يموت وهو يتعاطى دواءه، ومَنْ يحيا مريضًا، ولا يموت رغم ما به من داء، وهذا كبير مُسنٌّ يريد أنْ يرتاح من الدنيا لكثرة ما يعاني من مشاقّ في شيخوخته، وعلى النقيض، ترى شابًا يخاف من الموت. فسبحان الله الذي قدّر المقادير كلها.

ثم يتَّجه إلى الله بالرضا بقضائه وقدره؛ سواء في المسرّات أو النكبات، يرضى بالسخط والرضا من الله تعالى، ويحمد الله على كل حال.

ومن قصيدة (أكباد تحترق)، يقول محمد حسن فقي: [1]

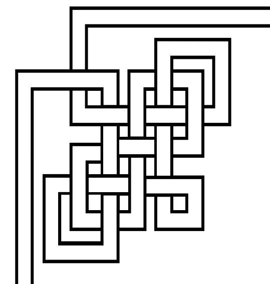
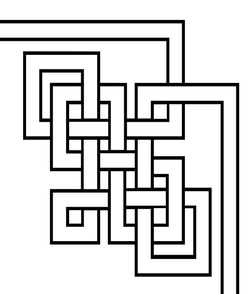
إِذَا حَكَمَ القَضَاءُ فَلَيْسَ يُجْدِي عَلَيْكَ سِوَى خُضُوعِكَ لِلْقَضَاءِ
وَمَا أَنَا بِالذِي أَشْكُو اكْتِوَائِي وَلاَ أَنَا بِالذِي أَنْعِي ابْتِلاَئِي
لَقَدْ فَوَّضْتُ أَمْرِي مُنْذُ أَمْسِي وَمُذْ يَوْمِي إِلَى رَبِّ السَّمَاءِ
وَأَعْرِفُ أَنَّهُ يَدْرِي بِدَائِي وَيَرْحَمُنِي..وَيُعْطِينِي دَوَائِي
رَضِيتُ بِكُلِّ رُزْءٍ حِينَ يَرْضَى فَإِنَّ رِضَاءَهُ أَوْفَى الجَزَاءِ

فإنّ حكم القضاء والقدر لا يجب أنْ يكون الردّ عليه إلاّ بالخضوع، والشاعر لا يشكو ما يعانيه من أحزان وما ابتلاه الله به من محنة، فقد فوّض أمره لله، الذي هو أعلم بحاله، وهو على يقين بأنّه سيرحمه ممّا هو فيه. وهو يرضى بما رُزِئَ به من مصيبة موت ولده، وهو ينتظر من الله الجزاء الأوفى.

١- المرجع السابق، ونفس الصفحة.

نعم حلَّت المصيبة وعظُمت، ولكن يبقى الإيمان يلطِّف حرارة الحزن، ويُلهِم الموتور مكابدة كمدِه، بأنّ كل ما بين أيدينا من مال وبنين ودائع وأمانات.

وَمَا المَالُ والأَهْلُونَ إِلاَّ وَدَائِعُ وَلاَ بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الوَدَائِعُ"

الفصل الثاني

رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث: دراسة فنية

المبحث الأول: تشكيل اللغة

المطلب الأول: سهولة ويُسر الألفاظ

المطلب الثاني: توظيف ضميريْ التكلُّم والخطاب

المطلب الثالث: الاقتباس من القرآن الكريم

المبحث الثاني: تشكيل الصورة الفنية

المطلب الأول: التشخيص.

المطلب الثاني: تراسُل الحواس.

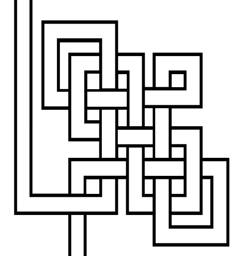
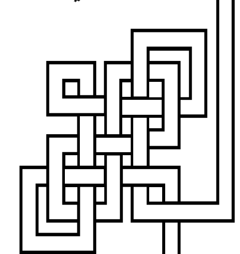
المطلب الثالث: التشبيه.

المطلب الرابع: المبالغة.

المبحث الثالث: تشكيل البنية الإيقاعية

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية.

توطئة:

بعد أنْ وقفت الدراسة في الفصل الأول على التحليل المضموني لرثاء الأولاد في العصر الحديث، والنظر في محاولات شعراء المراثي عند رثاء أولادهم، من خلال تسليط الضوء على مظاهر الحزن والأسى، وخواطرهم وحنينهم لأولادهم، ثمَّ تصوير مرحلة انهيار آمالهم، وأخيرًا الاستسلام لقضاء الله وقدره...يصل بالباحثة المطاف إلى سبْر أغوار الدراسة الفنية لهذه المرثيات، من خلال ثلاثة تشكيلات أساسية؛ هي: تشكيل اللغة وتشكيل الصورة الفنية، ثمَّ تشكيل البنية الموسيقية، في محاولة لرصد تصوير الشعراء لأحاسيسهم ومشاعرهم، وكيفية بناء قصائدهم، مستفيدين بتقنيات اللغة الشعرية وخيالات الصورة الفنية، والإيقاع الموسيقي للأبيات؛ سواء أكان الخارجي منه أو الداخلي.

المبحث الأول: تشكيل اللغة

على الرغم من وحدة الموقف المأسوي الذي لا يختلف من زمان أو من مكان إلى آخر في شعر الرثاء، إلاَّ أنَّ راثٍ لغته الخاصة وأسلوبه المتميّز الذي يمايز بين الشعراء.

فلغة الشاعر الراثي تختلف عن الشاعر الذي ينظم في غرض آخر، وفي ذلك يقول حسين جمعة "يتَّضح لنا أنَّ استخدام اللفظة في الرثاء يختلف عنه في الأغراض الشعرية الأخرى المعروفة"، ويبدو لنا أنَّ الألفاظ التي استُخدِمت فيه ذات معنى خاص، وأكثر ما استُعمِل منها ما يتناسب مع طبائع الرثاة وطابع الحزن والحسرة والألم، فالألفاظ تحمل طبائع النفوس ومواقفها"[1].

"والحالة النفسية للشاعر تقتضي اختيار قطاع لغوي دون غيره؛ لانسجامه مع الموضوع أكثر من غيره، ومن هنا فإنَّ غرض الحماسة ووصف الحرب يقتضيان التركيز على ألفاظ القوة والبطش، والأدوات الحربية، وإنَّ غرض الغزل يجتذِب الألفاظ الرقيقة الرشيقة، وعليه فإنَّ الخطاب الرثائي يقتضي أيضًا ألفاظًا بعينها، وتراكيب دون غيرها انسجامًا مع وجدان المبدِع"[2].

ولعلَّ أبرز ما يميِّز اللغة في قصائد رثاء الأولاد هو استعمال ألفاظ بسيطة شائعة كألفاظ البكاء والدموع والحزن والحسرة، وهي بلا شكّ ألفاظ تلقائية يقتضيها الموقف الملحّ على الشاعر في تلك اللحظة، فتقفز إلى ذهن الشاعر سريعًا، دون أنْ تحمل معها ومضات فكرية وإيحاءات نفسية مكثَّفة.

---

١ - شعر الرثاء في الجاهلية وصدر الإسلام، حسين جمعة، ص٣٠٢.

٢ - الرثاء في الأندلس في عصر ملوك الطوائف، فدوى عبد الرحيم قاسم، جامعة النجاح الوطنية، رسالة ماجستير، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م، ص٢١٦.

وممّا لا شكَّ فيه أنّه "تعدّ اللغة والأسلوب روح القصيدة الأدبية، بل هما المادة الأساسية اللازمة في بنائها ولذلك فالعلاقة بينهما علاقة مترابطة؛ ذلك أنّ غياب أحدهما يؤثّر سلبًا على بنية القصيدة، الأمر الذي يُشعِر القارئ بوجود خللٍ ما في بنيتها، لذا فالشاعر الناجح هو مَن ينتقي لقصيدته لغة سهلة وألفاظًا بعيدًا عن غريب المعاني، كما ويجب عليه الملاءمة بين الألفاظ والمعاني"[1]، وفي ذلك يقول ابن رشيق: "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته"[2].

وكما كان على الشاعر أنْ ينتقي أسلوبًا مناسبًا، يلائم فيه بين اللفظ والمعنى، فإنَّ عليه "أنْ يستخدم أسلوبًا مميَّزًا، يترك فيه بصماته على أعماله الأدبية؛ ليتذوَّق القارئ حلاوته بحيث يحكم عليه في النهاية حكمًا إيجابيًا؛ لذا فلكلٍّ شاعر من الشعراء لغته الخاصة وأسلوبه الذي يميِّزه عن غيره بما ينتقيه من معانٍ ويختاره من ألفاظ، بحيث يظهر ذلك الأسلوب للقارئ واضحًا جليًّا من خلال تلك المعاني المُنتقَاة والألفاظ المُجتبَاة، حيث لا بدَّ لأسلوب الكاتب أو الشاعر أنْ يختلف بحسب المقام، فلكلٍّ مقامٍ مقال، فمثلاً إنْ كان الموضوع الذي يتناوله الشاعر في قصيدته هجائيًا، فعليه أنْ يختار له لغة تختلف تمامًا عن لغة المدح أو الرثاء؛ ذلك أنَّ لكل منهم لغته الخاصة التي لا بدَّ أنْ يكتب فيها، فمثلاً الهجاء يتناسب معه اللفظ القاسي، بخلاف كلٍّ من المدح والرثاء والغزل، فلهي فنون تحتاج إلى لغة سهلة رقيقة"[3].

١ - الرثاء في العصر المملوكي الثاني، ص٨٨.

٢ - العمدة، ١/١٢٤.

٣ - الرثاء في العصر المملوكي الثاني، ص٨٨.

١ - سهولة ويُسر الألفاظ:

إذا كانت سهولة الألفاظ من مميِّزات الكتابة الشعرية بعامة، فإنَّ سهولة الألفاظ ويُسرها من الأمور المألوفة والمطلوبة في شعر الرثاء بخاصة، فالرثاء "تعبير عن الأحاسيس والمشاعر الحزينة، ومثل هذه الأحاسيس تتطلَّب ألفاظًا مألوفة؛ كي تصل بسهولة إلى السامع"[١].

وقد تناول القرطاجني ذلك، حين وصف سهولة الألفاظ في شعر الرثاء، بقوله: "وأمَّا الرثاء، فيجب أنْ يكون شاجي الأقاويل، مُبكِي المعاني، مثيرًا للتباريح"[٢].

يشرح ذلك مخيمر صالح بقوله: "ثم إنَّ الشاعر لا ينظِم شعرًا رسميًا يُنشَد في المحافل، أو يُعلَّق على أستار الكعبة، وإنما كان ينظم شعرًا ليعلَّق في القلوب، فكان الشاعر لا يحرص على تحكيك شعره، فيختار ألفاظًا غريبة، قوية فخمة، تليق بالمحافل الأدبية، التي كانت تقيم وزنًا كبيرًا للفظة غريبة، أو عبارة غير شائعة أتى بها شاعر أو آخر. والمعاناة الذاتية للشاعر الذي يرثي ابنه أغناه عن الالتزام بتقاليد القصيدة العربية المعروفة، والتي من شأنها إنْ وُجِدت أنْ تُضفِي على القصيدة طابع الخشونة؛ لأنها تضم على القصيدة طابع الخشونة؛ لأنها تضم أغراضًا تتطلب مثل هذا الطابع الخشن".[٣]

١ - رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٧٥.

٢ - منهاج البلغاء، ص٣٥١.

٣ - رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٧٦.

ومن المهم للشاعر أن يكون قادرًا على توظيف الألفاظ لنقل معاناته في رثائه لولده أو ابنته؛ لأنَّ "التشكيل الفني للغة هو أكمل أداة اخترعها الإنسان حتى الآن لنقل تجاربه نقلاً وافيًا وحيويًا تام الإحاطة والعمق".[1]

إنَّ أية نظرة إلى نصوص شعر رثاء الأولاد تكشف عن مدى نجاح الشعراء في تحقيق هذه الوظيفة للألفاظ، ومدى استغلالهم لها في نقل دواخلهم إلينا، إذْ كان الشعراء ينتقون ألفاظًا تصلح للتعبير عن هذا الغرض الإنساني المؤثِّر، ولذلك ذكر ابن رشيق "وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أنْ يعدوها ولا أنْ يستعمل غيرها، كما أنَّ الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها أسَمَوْها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها).[2] وهذا لا يختلف كثيرًا عمَّا جاء به الجندي، حين قال: "يجب على الشاعر أنْ يختار من الألفاظ ما هو أخلق وأشكل بالشعر، فممَّا لا خلاف فيه أنه ليست كل كلمة تستعمل في النثر تصلح للشعر".[3]

وعند استعراض نماذج لقصائد الرثاء في العصر الحديث –محل الدراسة–، يمكن الوقوف على ما جاء فيها من يُسر الألفاظ وسهولتها، في ثنايا السطور التالية.

كانت (سعاد) تمثِّل بالنسبة لأبيها (زكي قنصل)[4] كل شيءٍ في الحياة، ولَمَ لا؟ وهي الزهرة المتفتِّحة في حياته، ولا يستكثَر عليها أنْ يرثيها ذلك الوالد البائس بديوان يخصُّها فيه برثائه.

---

١ – محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، محمد النويهي، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٩م ص٣٤.

٢ – العمدة، ٨٣/١.

٣ – الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، ص١٥٦.

٤ – زكي قنصل: زكي قنصل (١٣٣٥هـ/١٩١٦م –١٤١٥هـ/١٩٩٤م) شاعر مهجري ذائع الصيت، ولد في الأرجنتين ومات فيها ، وقضى فيها طفولته وشبابه وشيخوخته . زار بلده الأم(سوريا) مرات عدة ،

وحين نقلّب في صفحات هذا الديوان النابض بالحزن والأسى، يستوقِفنا في هذا المبحث الأسلوب السلِس الذي استخدمه الشاعر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فلم يتقعَّر أو يتفلسف كثيرًا، بل انسابت المعاني والأحاسيس على لسانه سهلة، فيها ليونة ويُسر سهَّلا للمتلقِّي استيعاب ما أراده، طالِع قوله من قصيدة له بعنوان (سعاد)[1]:

ضَحِكَ الصَّبَاحُ فَقُلْتُ لَوْلاَهَا لَمَا ضَحِكَ الصَّبَاح

أَهْلاً عَرُوسَوس الفَجْرِ...، أَهْلاً بِالصَّبَاحَةِ وَالصَّلاَح

هَاضَ الأَسَى جُنْحِي، فَلَمَّا جِئْتِ طِرْتُ بِلاَ جَنَاح

وَتَكَاثَرَتْ فِيَّ الجِرَاحُ....... فَكُنْتِ بُرْءًا لِلْجِرَاح

لقد اختار الشاعر ألفاظًا سهلة سلِسة؛ للتعبير عن استقباله لمجيء طفلته الصغيرة وفرحته الشديدة بها؛ حين كانت البسمة والفرحة من خلال استخدامه الألفاظ (ضحك الصباح)، و(عروس الفجر)، و(أهلاً بالصباحة والصلاح). وما أسعدّه بها! حين كانت

آخرها عام ١٤١٢هـ/١٩٩٢م حيث قضى هناك شهرين، كما زار المملكة العربية السعودية في السنة نفسها، وللزيارة الأخيرة أهمية قصوى إذ أنتجت عددًا من النصوص الشعرية والنثرية؛ منها قصائده: في أرض الرسالة، ورحلة العمر، ودمعة وداع، وندوة الخميس، وذكرى زيارة، ومقالته عن عبد العزيز الرفاعي – رحمه الله-. له مجموعة من الدواوين، وهي: نور ونار، عطش وجوع، سعاد، ألوان وألحان، هواجس أشواك، شعري أنا، شذا جروحي، سداسية الوطن المحتل. وقد جمعت هذه الدواوين كلها وأصدرها عبد المقصود محمد سعيد خوجة في جدة تحت عنوان " ديوان زكي قنصل: الأعمال الشعرية الكاملة" عام ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ضمن كتاب الاثنينية في ثلاثة مجلدات، تزيد صفحاتها على ألف وستمائة صفحة انظر: أيمن محمد ميدان، زكي قنصل شاعر مهجري متميز، المجلة العربية، ع ٢٠٨، (جمادى الأولى ١٤١٥هـ- أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٤م)، ص ٩٨.

١ – ديوان زكي قنصل الموسوعة الشعرية الكاملة، (ديوان سعاد)، كتاب الاثنينية، الناشر: عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ١/٧.

بالنسبة له دواءً شافيًا لكل جراحه، بل لقد طار من الفرحة كالعصفور، بعد أنْ كانت حياته بائسة مملّة، نكتشف ذلك من خلال قوله (هاض الأسى جنحي).

ثم ينتقل قنصل في وصفه لـــ(سعاد)، فيعبِّر عن سعادته بها وباسمها، ويرى أنه أحلى اسم بين أسماء البشر، وهو أغنية رائعة تبعث على النشوى والفرح والانتشاء[1]:

أَسُعَادُ هَلْ أَحْلَى مِنْ اسْمِك بَيْنَ أَسْمَاءِ البَشَر؟

لَكَأَنَّهُ أُهْزُوجَةٌ........ نَشْوَى عَلَى شَفَةِ الوَتَر

وفي نفس القصيدة، يصل إلى تصوير سعادته بالمولودة الجديدة، يقول[2]:

ضَحِكَتْ لِيَ الدُّنْيَا فَوَافَرَحِي بِمَقْدِمِكِ السَّعِيدْ!

اليَوْمَ أُبْعَثُ مِنْ ضَرِيحِي، اليَوْمَ أُولَدُ مِنْ جَدِيدْ!

كَمْ هي سهلة الألفاظ التي استخدمها الشاعر في هذيْن البيتيْن!، لا غموض في العبارات، ولا تكلُّف في الكلمات المُستخدَمة، فقد عبّر عن فرحته بميلاد (سعاد) بضحك الدنيا، ويتعجَّب من فرط فرحه بقوله (فوافرحي بمقدمك السعيد).

وحين عبّر الشاعر عن التحوُّل في حياته، جعل ذلك اليوم بمثابة شهادة ميلاد له بعد أنْ كان في عداد الموتى، فها هو الآن (يولد من جديد).

وحين تتنقل إلى قصيدته الأخرى في نفس الديوان؛ وهي بعنوان (على ضريح سعاد)، تجد ذلك الاستمرار في بساطة التعبير، وسلاسة الألفاظ ويُسرها، فهو يتَّجه في حديثه إلى الراحلة (سعاد) قائلاً[1]:

---

١ - ديوان زكي قنصل، ص٧.

٢ - المرجع السابق، ص١١.

هَذَا سَرِيرُكِ يَا سُعَادُ، فَأَيْنَ صَاحِبَةُ السَّرِيرْ؟

جَرَّدْتِهِ لَمَّا ذَهَبْتِ..... مِنَ النَّضَارَةِ والعَبِيرْ

يَا جَدْوَلاً لاَ مَاءَ فِيهِ.. وَلاَ رُوَاءَ وَلاَ خَرِيرْ

فهو يناديها باسمها، ويسائلها –على الرغم من رحيلها– عن صاحبة السرير، الذي أصبح خاليًا من كل ألوان البهاء والجمال، فصار هذا المكان مثل القناة التي نضبت من المياه.

ومن قصيدة بعنوان (سرير سعاد) يقول زكي قنصل(٢):

سَرِيرَ الحَبِيبَةِ يَا هَيْكَلِي	**رَمَتْنِي النَّوَائِبُ فِــي المَقْتَــلِ**
أَتَذْكُرُ حَوْمِي عَلَيْكَ هِــزَارًا	**يَحُومُ عَلَى وَجْنَــةِ الجَــدْوَلِ؟**

عبَّر الشاعر في هذيْن البيتيْن بالألفاظ المألوفة، لم يتكلَّف في صياغة الكلمات، فقد تناول مفرداتٍ سهلة (سرير، الحبيبة، رمتني، المقتل، هزارًا، الجدول...). فبعد أنْ عبَّر في حديثه لسرير (سعاد) بأنَّ المصائب قد قتلته، انتقل ليذكِّر السرير بما كانت له من ذكريات المداعبة والملاطفة بينه وبين ابنته الراحلة، التي كانت تُعدُّ بالنسبة له كـــ(جدول الماء) الذي يحمل إليه حقيقة الحياة.

وفي موضع آخر في نفس القصيدة، يعاود الشاعر تذكير (سرير سعاد) بأنَّ فيه ذكريات دوّنها التاريخ، فهو كتاب!! وذلك تصوير بسيط بألفاظ سهلة، لم يعمد الشاعر فيها إلى تصنُّع العبارات المنمَّقة، ولا الكلمات المتكلّفة.

---

١ – ديوان زكي قنصل، ص١٨.

٢ – المرجع السابق، ص٢٢.

ويختتم الشاعر هذا الحديث إلى سرير سعاد، بقوله[1]:

بَنَيْتُكَ قَصْرًا سَمِيكَ الجِدَارِ فَكَيْفَ تَخطَّى إِلَيْكَ الخَـــرَابُ؟
وَأَرْصَدْتُ قَلْبِي عَلَى مَدْخَلَيْكَ فَكَيْفَ تَسَرَّبَ فِيكَ الغُـــرَابُ؟

أراد الشاعر التعبير عن أنّه كان يُحكِم الرعاية على ابنته، وكيف كان يحرسها ويرعاها، فكيف اخترق الموت هذه الحماية؟!

وقد استخدم الشاعر ألفاظًا سهلة (قصرًا، سميك الجدار، الخراب، الغراب...) ممّا جعل العبارة تأتي مباشرة، يستطيع المتلقّي فهم ما يريد الشاعر تصويره ونقل إليه دون معاناة أو مشقة.

وحين يأتي أول عيدٍ بعد رحيلها، يجد الشاعر وجدًا شديدًا[2]:

لِدَاتُكِ فِي البَابِ قَدْ هَرْوَلُوا تَقُـــودُهُمْ فِتْنَـــةُ المَهْرَجَـــانِ
فَشَا خَبَرُ العِيـــدِ فَاسْـــتَعْجَلُوا خُطَاهُمْ حَذَارَ فَوَاتِ الأَوَانِ
فَأَيْنَ القَطَائِفِ كَيْ يَأْكُلُوا وَأَيْنَ الشَّرَابُ وَأَيْنَ الصَّوَانِي؟
وَأَيْنَ الأَرَاجِيحُ كَيْ يَزْجِلُوا وَأَيْنَ المُغَنِّي وَأَيْنَ الأَغَانِي؟

حين هلَّ هلال أول عيد بعد فقدان (سعاد)، يتذكَّر الأب ابنته الراحلة حين كانت تمرح وتلهو في العيد مع (لداها)؛ صويحباتها الصغار، فيناجيها بأنهم جاءوا مسرعين، حينما سمعوا بهلال العيد.

وعندما يستعرِض ذكريات العيد (في حياة سعاد)، يتذكّر ذلك من خلال عبارات سهلة سلسة من بيئة الشاعر الاجتماعية، ومن ثقافة المجتمع ومفرداته اللغوية الغير مصطنعة

---

١ - ديوان زكي قنصل، ص٢٦.
٢ - المرجع السابق، ص١٨.

فهو يوظّف كلمات وتراكيب مباشرة، فيها اليُسر والسهولة (هرولوا، المهرجان، فشا خبر العيد، خطاهم، القطائف، الشراب، الصواني، الأراجيح، المغني، الأغاني). كل هذه المفردات والتراكيب جاء بها الشاعر دون تصنُّع في الصياغة اللغوية، فبعُد عن التقعُّر والمغالاة في المعاني، فأصبحت قريبة من ثقافة المتلقِّي، لا يجد عناءً في تقبُّلها وفهمها.

ومن ديوان سعاد الصباح، يقف بنا المقام عند قصيدة (سؤال)، إذْ تتساءل الشاعرة وهي تناجي ولدها الراحل قائلةً له[1]:

رِفَاقُكَ الصَّغَارُ..... يَسْأَلُونَنِي عَنِ الخَبَرْ

شَهْرَانِ مَرَّا.... وَالْمُبَارَكُ الحَبِيبُ مَا ظَهَرْ

فَإِنْ أَقُلْ مُسَافِرٌ... قَالُوا إِلَى مَتَى السَّفَر؟

قَدْ أَقْبَلَ الصَّيْفُ عَلَى شَاطِئِنَا وَمَا حَضَر

بقراءة أولية يستطيع القارئ دون معاناة أنْ يستوعِب ما أرادت الشاعرة إلقاء الضوء عليه، فالرفاق الصغار يسألونها عنه، يقولون لقد مرَّ شهران، ولم يروه، وحين تقول لهم أنَّه مسافرٌ، قالوا وإلى متى هذا السفر، لقد حلَّ الصيف، وهذا يجمعنا، ولكنه للآن لم يحضر!! ألفاظ بسيطة سهلة، أدَّت المعنى المُراد، لا يكدُّ القارئ في قراءتها واستيعابها.

ومن موروث البيئة الاجتماعية المألوفة للشاعرة، تتمنَّى في قصيدتها (ليت) والتي تقول فيها[1]:

---

١ - ديوان سعاد الصباح، ص٢٢.

لَيْتَ أُمِّي وَلَدَتْني.. فِي زَمَانِ الجَاهِلِيَّةْ

بَيْنَ قَوْمٍ يَئِدُونَ البِنْتَ فِي المَهْدِ صَبِيَّةْ

قَبْلَ أَنْ تُصْبِحَ أُمًّا.. ذَاتَ أَزْهَارٍ نَدِيَّةْ

وَتَذُوقُ الثُّكْلَ وَالسُّقْمَ وَأَلْوَانَ البَلِيَّةْ

تمنَّت (الصباح) أنَّها وُلِدت في الجاهلية، حين كانوا يئدون البنات؛ خشية العار، وإن كان هذا قد تحقَّق لها، فإنَّها لم تكن لتواجه هذه البليَّة في ثكلها في أحبِّ الناس إلى قلبها؛ وهو ابنها الفقيد.

وظَّفت الشاعرة معجمها اللغوي اللفظي توظيفًا مباشرًا، اعتمدت في ذلك على السهولة واليُسر، فلم تلجأ إلى عبارات أو تراكيب مفتعلة أو مصطنعة، أو تتقعَّر في انتقاء عبارات أكثر جزالة وفصاحة، فاختارت مثل هذه المفردات (أمي، ولدتني، الجاهلية، يئدون البنت، أزهار نديَّة، تذوق الثكل، ألوان البليَّة). وكلها ألفاظ وتراكيب تُفهَم من الوهلة الأولى، لا يُحتاج فيها إلى بحث عن معنى، أو التقليب عن مضمون، في الوقت نفسه أدَّت ما وُظِّفت له من إيضاح المعنى وبيان الفكرة.

ومن ديوان حافظ إبراهيم، إبان مواساة عبد الله أباظة بك، فيرثي ابنه (عبد الحميد) بقوله: [٢]

يَا عَابِدَ اللهِ نَمْ فِي القَبْرِ مُغْتَبِطًا	**مَا كُنتَ عَنْ ذِكْرِ رَبِّ العَرْشِ بِاللاهِي**
يَا رَحْمَةَ اللهِ هَذَا قَبْرُهُ فَقِفِي	**وَآنِسِي رُوحَهُ يَا رَحْمَةَ اللهِ**

١ - المرجع السابق، ص٢٢.

٢- ديوان حافظ إبراهيم، ٢/١٦٢.

لم يجد الشاعر صعوبةً في التعبير عن رثائه للميت، فناداه بالعابد لله، ودعا له بالهناء في قبره، كما دعا الرحمة بأنْ تؤنس روحه. وبالنظر في البيتيْن، تجد سهولة الألفاظ المؤدِّية للمعاني المُرادة (عابد الله، رب العرش، آنسي روحه، يا رحمة الله).

وفي رثاء وليد الأعظمي لولده، يقول : [1]

تَسِيرُ بِنَعشِكَ هَذِي الأُلُوفُ تُوَدِّعُ فِيكَ الفَتَى الأَمْثَلاَ
وَتَبْكِي عَلَيْكَ عُيُونُ الرِّجَالِ وَدَمْعُ الرِّجَالِ عَلَى مَنْ غَلاَ

صوَّر الشاعر هذا المشهد تصويرًا مباشرًا، غير متكلِّف، فقد وصف مشهد الوداع والانتقال إلى المثوى الأخير للولد الحبيب، من أجل ذلك، فقد استخدم مفردات سهلة وسلسة (بنعشك، الألوف، الفتى الأمثل، عيون الرجال، دمع الرجال، من غلا). وكلها ألفاظ يسهُل فهمها من قِبَل أيِّ متلقِّي.

أمَّا محمد مقدادي، وهو يخاطب زوجته أم عاكف، فإنَّه يستخدم ألفاظًا بسيطة ومعاني مباشرة، يقول[2]:

يَا "أُمَّ عَاكِفِ" مَا لِلْجُرْحِ متّسعُ وَقَدْ تَوَاصَلَ نزْفُ الجُرْحِ فاتّقِدِي
هذَا الزَّمَانُ الذِي سَرّتكِ طَلْعَتُهُ هوَ الزَّمَانُ الذِي أعْطَيتُهُ كَبدِي

يخاطب الشاعر زوجته، وكأنَّه يعزِّيها وينشُد من وراء ذلك أنْ يصبِّر نفسه وإيَّاها في الوقت نفسه، فاستخدم لذلك ألفاظًا سهلة (ما للجرح متسع، تواصل نزف الجرح، هذا الزمان، سرتك طلعته، هو الزمان...).

١- ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦.

٢- ديوان محمد مقدادي، ص١.

وفي موقف رثاء ضياء الدين بن رجب لابنه، صورة من صور التعبير بالألفاظ السهلة الخالية من التعقيد والتكلُّف، يقول[1]:

أَبَا حمْزَةَ أَحْلَى نِدَاءٍ يَشُدُّنِي   إِلَيْكَ وَإِنْ لمْ تَنْأَ عَنِّي ثَوَانِيَا

فَأَنْتَ بِحِسِّي غَيْرُ مَا أَنْتَ...إِنَّهُ   بِنَفْسِي حَيَاةٌ تَسْتَجِيبُ نِدَائِيَا

يذكر الشاعر أنَّ أحبَّ الأسماء في النداء عليه هو (أبا حمزة)، كما يذكر أنه لم يفارقه؛ لذا، فهو يستخدِم في البيتيْن مفرداتٍ سهلة (أحلى نداءٍ، لم تنأَ عنِّي ثوانيًا، بنفسي حياةٌ تستجيب ندائيَا).

وعلى نفس المنوال، يأتي رثاء محمد حسن فقي، وقد امتحنه القدر في ولديْه فجعل يرثيهما، يقول في رثاء ولده: [2]

هُوَ جُرْحٌ غَائِرٌ فِي كَبِدِي   لَيْسَ تَشْفِيهِ عَقَاقِيرُ الدُّنَا

نَازِفٌ تَسْمَعُ مِنْهُ أُذُنِي   صَرْخَةَ المَذْبُوحِ تَشْكُو الزَّمَنَا

عباراتٌ مباشرة استخدمها فقي في تصويره لهذا الحادث الجلل، وهو فقدان ولده الذي ترك جرحًا غائرًا في حياته، لا سبيل للشفاء منها، ولو تعاطى عقاقير الدنيا، إنَّه ينزف بشدة. وبمطالعة الألفاظ في هذيْن البيتيْن، تجدها جاءت سهلة، تتَّسم بالبساطة واليُسر (جرح غائر، كبدي، عقاقير الدنا، نازفٌ، أذني، صرخة المذبوح).

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٥.

٢- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، ص٤٠١.

وهذا حسين سرحان يقول: [1]

أَرَاكِ بِكُلِّ مُتَّجَهٍ..بِشَرْقٍ	**وَغَرْبٍ..فِي شَمَالٍ، أَوْ جَنُوبِ**
أَرَاكِ مَعَ الهَوَاءِ، مَعَ الأَمَانِي	**مَعَ المَاءِ الذِي أَحْسُو (بِكُوبِي)**
أَرَاكِ –رَأَتْكِ عَيْنُ اللهِ– خُلْدًا	**تَضَوَّعَ بِالمَبَاهِجِ والطُّيُوبِ**

لم يكن الشاعر بحاجة ملحَّة إلى أنْ يتكلَّف في صياغة عباراته، فقلبه كليمٌ، وألمه شديد. يصوِّر مشاعره بعد فقدان ولده بأنَّه يراه في كل مكان يتَّجه إليه، ويراه في كل الأشياء من حوله. وفي سبيل تصوير ذلك، يستخدم ألفاظًا سهلة (بشرق، بغرب، في شمال في جنوب، مع الهواء، مع الأماني، مع الماء، بكوبي، عين الله)، وكلها تخدِم ما أراده الشاعر، دون مبالغة أو تصنُّع لعبارات غامضة.

١- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

٢ - توظيف ضميريْ التكلُّم والخطاب:

من المظاهر اللغوية في قصيدة الرثاء، التنوُّع في استخدام الضمائر وتوظيفها للتعبير عن مكنون الشعراء وأحاسيسهم. وغالبًا ما يكون هذا التنوُّع في استخدام الضمائر متنقِّلاً بين ضمير الشأن "المتكلِّم"، وضمير المخاطب؛ فالشاعر حين يرثي ولده، تارةً يصوِّر معاناته وعذاباته وفجيعته في فقدان أغلى ما كان يملك في الوجود، وتارةً أخرى يخاطب ولده الحبيب، مناجيًا له؛ مُستعذِبًا تلك المناجاة، علَّه يجد فيها شيئًا من التعزية والتسلية والتسرية عن نفسه.

أ/ استخدام ضمير المتكلِّم:

يقف مخيمر صالح على هذه الظاهرة بقوله: "ومن الظواهر اللغوية التي كثرت كثرة لافتة في شعر رثاء الأبناء، استخدام ضمير المتكلِّم، ويرجع هذا في المقام الأول إلى إحساس الشاعر بمأساته إحساسًا ذاتيًا، فهو لا يشاركه بها أحد غيره، أو قُل لا يشعر أحدٌ بمثل ما يشعر به، أو يحسّ، فقد جاء أثر الحدث محصورًا في الشاعر، فلم يكن الابن قائدًا، أو عالمًا أو وزيرًا من الناس، حتى يتقاسم أحدٌ الشاعر الأحاسيس والمشاعر، فيعبِّر الشاعر عن هذه المشاركة الشعورية، حيث يكثر استخدام ضمير الجماعة، فلا أحدًا كانت حالته مثل حالة الشاعر، ولا أحدًا حزن حُزْنَ الشاعر؛ ولذلك كثر استخدام ضمير المتكلم، وأكثر ما كثر في حديث الشعراء عن أحزانهم وضيقهم"[1].

---

١ - رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٨٣.

يمثِّل ديوان زكي قنصل جانبًا كبيرًا من توظيف الضمائر في تنوُّعها للتعبير عن جوانب متعدِّدة من أحاسيس الشعراء إبّان رثائهم لأولادهم المفقودين، فمن قصيدة (سعاد) يستوقفنا هذا البيت الذي يقول فيه[1]:

إِنِّي اتَّخَذْتُكِ كَعْبَتِي، وجَعَلْتُ مَهْدَكِ هَيْكَلِي

فإذا بعدنا قليلاً عن المبالغة التي لا تتوافق مع تعاليم الدين، فابنته بالنسبة له كانت بمثابة الكعبة التي يتوجَّه إليها، وموضع ميلادها كان يعدُّ بالنسبة له الهيكل الأساسي في بناء حياته. استخدم الشاعر ضمير المتكلم أكثر من مرة، في قوله (اتخذتُك)، من خلال تاء المتكلِّم، وقوله (وجعلتُ) كذلك.

وفي ثنايا ديوان زكي قنصل، يجد القارئ التحامًا حتى في البيت الواحد بين استخدام ضمير المتكلم، وضمير المخاطب؛ إذْ يحاول الشاعر التعبير عمَّا يشعر به في ثنايا خطابه للابنة التي فقدها، وهذا ما يُطلَق عليه في علم البديع (الالتفات)[2]؛ حيث إن كثيرًا من علماء البلاغة يرون أن للالتفات غرضاً رئيسياً واحداً وهو: "رفع السآمة من الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، ومن المتكلم إلى الخطاب أو الغيبة، فيحسن الانتقال من بعضها إلى بعض؛ لأن الكلام المتوالي على ضمير واحد لا يستطاب".[3]

---

١ - ديوان زكي قنصل، ص١٠.

٢ - وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامه، وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء. انظر: العمدة، ١/١٢٤.

٣- منهاج البلغاء، ص ٣٤٨.

ومن شواهد ذلك قوله[1]:

أَفْدِيكِ مِنْ نَوْبِ الزَمَانِ بِكُلِّ مَا مَلَكَتْ يَدُ

لَوْلاَكِ لَمْ تَحْلُ الحَيَاةُ، وَلَمْ يَطِبْ لِي مَوْرِدُ

نَضَّرْتِ آمَالِي.. فَبَشَّ عَلَى طَرِيقَي الفُدَفِدُ[2]

يحمي الشاعر ابنته بكل ما يملك؛ فقد جعلت لحياته معنى وطعمًا، وبها تراقصت الآمال الجميلة أمام ناظريْه، وأصبح الصعب والمستحيل سهلاً متاحًا.

وقد اتَّضح الالتفات في الأبيات الثلاث، ففي البيت الأول، انتقل الشاعر من صيغة الخطاب (أفديكِ من نوب الزمان)، إلى صيغة المتكلِّم (..ما ملكت يدُ)؛ وهو يقصد (يدي) بصيغة المتكلم. وفي البيت الثاني، من الخطاب في قوله (لولاكِ) إلى المتكلِّم في نفس العبارة (لم تحلُ لي الحياةُ)، ثم (و لم يطِب لي موردُ). وأمَّا البيت الثالث، فبدأه كذلك بالخطاب في قوله (نضَّرتِ آمالي) إلى قوله بصيغة المتكلِّم (فبشَّ على طريقي الفدفد).

كذلك يتبيَّن تنويع الشاعر في توظيفه للضمائر؛ لتخدم غرضًا شعريًا أراده، ينقل للقارئ ذلك الحوار الداخلي النفسي الذي صنعه؛ فيحيا بذلك مع ابنته في عالمه الخاص.

---

١ - ديوان زكي قنصل، ص١١.

٢- الفُدَفِدُ: الهُدَبِدُ وَزْنًا ومَعْنى عن ابن شُمَيْلٍ وفي التهذيب في الرُّباعيّ : لَبَنٌ هُدَبِدٌ وفُدَفِدٌ وهو: الحامِضُ الخاثِرُ. وعن ابن الأَعْرَابِيِّ: يقال لِلَّبَنِ الثَّخِين : فُدَفِدٌ . والفُدَادَة كسُلالَة : طائِرٌ عن ابن دُرَيْدٍ واحِدَته : فُدَادٌ والفَدْفَدُ: الفَلاةُ التي لا شيءَ بها وقيل: هي الأَرض الغَلِيظة ذات الحَصَى. وقيل: المَكَان الصُّلْبُ الغَلِيظ. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسني الواسطي الحنفي الزبيدي، ط١، ت: إبراهيم التـــرزي، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان ، ٢١٦٦/١.

ومن التوظيف الجيِّد لصيغة المتكلِّم قوله من قصيدة (على ضريح سعاد)[1]:

إِنِّي لَأَشْعُرُ أَنَّ إِيمَانِي.......... بِرَحْمَتِكَ انْطَوَى

لَمْ يَبْقَ عِنْدِي مَا يَهُزُّ الشَّوْقَ.... أَوْ يُغْرِي الهَوَى

هَاضَتْ جَنَاحِي الشُّجُونُ فَكَيْفَ يَحْمِلُنِي الهَوَا؟

تعدَّدت صيغ المتكلِّم في الأبيات (إنّي لأشعر...)، (لم يبق عندي...)، (هاضت جناحي الشجون، فكيف يحملني الهوا؟).

إنَّ هذا الكمَّ من ضمائر المتكلِّم يعكِس مدى ما يعانيه الشاعر من آلام وانهيار لآماله وأحلامه، فقد تكسَّرت بموتها جناحه، و لم يعدْ يقوى على التحليق في الحياة بروح منتشية كما كان قبل رحيلها.

ومن ديوان (إليك يا ولدي) لسعاد الصباح، ومن قصيدة (أمطري يا سماء) يستوقفنا اختيار نموذج لتوظيف ضمير المتكلِّم تارةً وتارةً أخرى صيغة المتكلِّمين، تقول[2]:

أَجَلْ..أَمْطِرِي..أَمْطِرِي يَا سَمَاءُ فَمَأْسَاتُنَا فِي اللَّيَالِي سَوَاءُ

وَنَوِّحِي مَعِي بَعْدَ فُقْدَانِ مَنْ نَذَرْتُ لَهُ طُولَ عُمْرِي الْبُكَاءُ

في هذيْن البيتيْن، تجد توظيف ضمير المتكلِّم في قوله (ونوحِّي معي)، (نذرتُ له طول عمري). وأمَّا توظيفه لصيغة المتكلِّمين، فتقف عليه في قوله (فمأساتنا في الليالي سواء). جمع الشاعر في انتقاله من ضمير المتكلِّم بصيغة المفرد، إلى صيغة الجمع، بين ما يعانيه بصفة خاصة، وما تعانيه الأسرة بشكل عام من آلام وأحزان جرَّاء رحيلها وفقدانها.

---

١ - ديوان زكي قنصل، ص١٤.

٢ - ديوان سعاد الصباح، ص٦٠.

ومن قصيدة (أنا والغيب)، يُكثِر الشاعر من استخدام صيغة المتكلِّم[1]:

رَبِّ غُفْرَانَكَ إِنْ كُنْتُ تَجَاوَزْتُ الصَّوَاب

وَأَسَأْتُ الظَّنَّ بِالغَيْبِ. وَأَخْطَأْتُ الخِطَاب

رَغْمَ أَنَّ النُّورَ فِي أَعْمَاقِ أَعْمَاقِي مُذَاب

لَمْ يُحَرِّضْنِي ضَلَالٌ أَوْ يُسَاوِرْنِي ارْتِيَاب

في هذه الأبيات، تستشعِر الشاعرة خطورة تجاوزها في وصف إحساسها بالانهيار واليأس، وتصويرها لأحزانها وأوجاعها بفقدان ابنها، لذا فهي تتوجَّه إلى الله طالبةً الغفران على ما زلّ به لسانها، وأساءت الأدب في حوارها، مؤكِّدةً على إيمانها بالله وقضائه، دونما أيِّ ضلال أو شكٍّ في قدر الله -سبحانه وتعالى-. هذا كله لم يكن ليعبِّر عنه سوى استخدام صيغة المتكلِّم، فهي مناجاة من القلب بين الشاعرة وخالقها.

هكذا كان لضمير المتكلِّم مكانٌ كبيرٌ في مراثي شعراء العصر الحديث؛ فقد أكثروا من وصف أحزانهم ومصائبهم في فقدان أغلى ما يملكون وهم أبناؤهم، فتراهم يتحدَّثون عن أحزانهم وحنينهم لأولادهم، وكذلك ما حلَّ بهم من مُصاب جلَلٍ.

١ - ديوان سعاد الصباح، ص٦٤.

ب/ استخدام أسلوب الخطاب:

حين يغيب الابن عن الحياة، ويُحرَم الأب من ذلك الحلم الجميل، الذي قُطِفت ثماره بعد أنْ أينعت، أو قبل أنْ ينعم الابن بملذَّات الدنيا وشهواتها، فإنّ الشاعر كثيرًا ما يلجأ إلى مناجاة ذلك الولد ومخاطبته، من أجل ذلك فإنَّ "أكثر الأساليب شيوعًا عند هؤلاء الشعراء أسلوب الخطاب، واختلف الشعراء حتى في هذا الأسلوب الواحد من حيث (المخاطَب)، ولكن مخاطبة الفقيد الابن تفوق كثيرًا مخاطبة غيره، وهذا مظهر صدق فنِّي؛ لأن الفقيد بؤرة تجربة الشاعر، وأقرب شيءٍ إلى نفسه، فاستأثر بالأساليب، كما استأثر بالكثير من مشاعر الأب وأحاسيسه. ثم إنَّ خطاب الأب لابنه يعني شيئًا كثيرًا بالنسبة له إنَّ ذلك يعني أنَّ الابن ما يزال قريبًا منه، يعيش معه، ويصحبه، وإنْ غاب شخصه عنه"[1].

إنَّ أوضح ما يصوِّر ذلك قول الأعرابية في رثاء ابنها[2]:

أَبُنَيَّ غَيَّبَكَ المَحَلُّ المُلْحِدُ   أَمَّا بَعُدْتَ فَأَيْنَ مَنْ لاَ يَبْعُدُ

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن ذلك الخطاب في الشعر الحديث، فهذا ديوان زكي قنصل، ومن قصيدة (سعاد)، ويقول[3]:

إِنِّي لَأَقْرَأُ فِي جَبِينِكِ...... سَفَرَ مَاضِيَّ البَعِيدْ

وَأَرَى عَلَى عَيْنَيْكِ بَارِقَتَيْنِ... مِنْ حِلْمِي الشَّرِيدْ

---

١ - رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٢٠٩.

٢ - العقد الفريد، ابن عبد ربه، ٣/٣٥٦.

٣ - المرجع السابق، ص١١.

ففي مطالعة البيتيْن، يظهر استخدام صيغة الخطاب من خلال الكلمات (في جبينك)، و(على عينيْكِ).

وحين تنتقل إلى ديوان سعاد الصباح، تطالع قولها [1]:

أَيْنَ ابْتِسَامَتُكِ النَدِيَّةُ..... تَمْلأُ العُشَّ ابْتِسَامَا

وَيَشِيعُ فِي مَا حَوْلَهَا.. أَرجًا كَأَنْفَاسِ الخُزَامَى

أَيْنَ احْتِجَاجُكِ يَسْتَثِيرُ الضَّحِكَ فِي بَابَا وَمَامَا

يَنْسَابُ دَمْدَمَةً...... وَيَنْزِلُ فِي فُؤَادَيْنَا سَلاَمَا

لَمْ تَلْفِظِي حَرْفًا، وَلَكِنْ كُنْتِ أَفْصَحَنَا كَلاَمَا

هذه اللوحة الشعرية مليئة بالخطاب، فالشاعر فيها يخاطب ابنته متسائلاً عن ابتسامتها التي كانت تملأ حياتهم سعادة، ويتساءل عن انفعالاتها الطفولية التي كانت تضحكهم، وتملأ قلبه وقلب أمها سرورًا، وذلك في مناغاتها وأصواتها البريئة التي هي أفصح من كل كلام.

من أجل ذلك، وظَّف الشاعر مفردات تجربته الشعرية في صيغة الخطاب، لذا فتقع عين القارئ على (ابتسامتك، احتجاجك، لم تلفظي حرفًا، ولكن كنتِ أفصحنا كلامًا).

استخدم الشاعر في توظيفه للخطاب هنا ضميريْن؛ هما: كاف الخاطب كما نشاهد ذلك في قوله ((ابتسامتك، واحتجاجك)، كذلك ضمير المخاطب بتاء المخاطبة كما في قوله (ولكن كنتِ أفصحنا كلامًا).

١ - ديوان زكي قنصل، ١/١٤.

وفي قصيدة (سرير سعاد) انظر قوله[1]:

هَذَا سَرِيرُكِ يَا سُعَادُ، فَأَيْنَ صَاحِبَةُ السَّرِيرْ؟

جَرَّدْتِهِ لَمَّا ذَهَبْتِ..... مِنَ النَّضَارَةِ والعَبِيرْ

في خطاب الشاعر للابنة الراحلة، يذكِّرها بسريرها، الذي يحتفظ به، ويسأل عن صاحبته، بعد أنْ صار برحيلها عنه لا رونق له ولا جمال.

وقد تنقَّل الشاعر في خطابه بين كاف الخطاب (سريركِ)، وتاء الخطاب (جرَّدتِه، لَّما ذهبْتِ).

يقول[2]:

سَرِيرُكِ مَا زَالَ فِي رُكْنِهِ	**تَــدُبُّ الكَآبَــةُ فِــي حُضْــنِهِ**
خَلاَ مِنْكِ فِي مَهْرَجَــانِ الهَــوَى	**فَأَلْوَى وَأَغْــرَقَ فِــي حُزْنِــهِ**

يستمرّ الشاعر في خطابه لـــ(سعاد) مخاطبًا لها بقوله (سريرك ما زال في ركنه) مؤكِّدًا على بقائه في مكانه ذكرى خالدة..ثم ينتقل إلى الخطاب بصيغة تاء المخاطب في قوله (خلا منكِ في مهرجان الهوى).

وقوله[3]:

بَنَيْتُكَ قَصْرًا سَمِيكَ الجِدَارِ	**فَكَيْفَ تَخطَّى إِلَيْكَ الخَــرَابُ؟**
وَأَرْصَدْتُ قَلْبِي عَلَى مَدْخَلَيْكَ	**فَكَيْفَ تَسَرَّبَ فِيكَ الغُــرَابُ؟**

---

١ - ديوان زكي قنصل ، ١/١٨.

٢ - المرجع السابق ، ص٢١.

٣ - ديوان زكي قنصل ، ص٢٦.

يخاطب الشاعر (السرير)، بقوله (بنيتُكَ قصرًا سميك الجدار)، وكذلك في الشطر الثاني (..إليك الخراب؟). وفي البيت الثاني، في قوله (..على مدخليْكَ)، و(..فيكَ الخراب؟).

وفي أول عيدٍ بعد رحيلها، يقول في قصيدة (عيدها الأول)[١]:

لِدَاتُكِ فِي البَابِ قَدْ هَرْوَلُوا تَقُــــودُهُمْ فِتْنَــــةُ المَهْرَجَـــانِ

يناجي الشاعر ابنته الراحلة، وكأنَّها حاضرة أمام عينيْه، مستخدِمًا صيغة الخطاب في قوله (لداتِكِ)، ففي ذلك الخطاب استحضارٌ للابنة التي لم تغب عن خيال أبيها.

وهكذا يتَّضح كثرة استخدام زكي قنصل لصيغة الخطاب التي تجعله يعيش في خياله مع ابنته التي ماتت وهي في مهدها، قبل أنْ تنعم بالحياة، وينعم هو وأمها بوجودها في حياتهم.

أمَّا سعاد الصباح، ففي ديوانها (إليك يا ولدي)، فهي تستخدِم صيغة الخطاب في مواضع كثيرة...تلمس ذلك حين تقرأ قصيدة (في طائرة الموت)، تقول[٢]:

أَيْنَ البَسَمَاتُ عَلَى شَفَتَيْكْ

وَهَدَايَا العِيدِ.. عَلَى كَفَّيْكْ

وَزُهُورُ العِيدِ... تَهُشُّ إِلَيْك

والدُّنْيَا تَضْحَكُ فِي عَيْنَيْك

١ - المرجع السابق، ص٦٢.

٢ - ديوان سعاد الصباح، ص١٩.

استطاعت الشاعرة توظيف ضمير المخاطب (الكاف) في عجز هذه الأبيات؛ من أجل التعبير عن حسرتها لضياع كل هذا الحلم الجميل من بين يديْها، فقد كان الولد كل شيءٍ في حياتها، لذا استخدمت مفردات تنمُّ عن تلك الخصوصية الشديدة التي كانت تحيا عليها متجسِّدةً في ولدها الحبيب، تأمَّل استخدامها لـــ(شفتيْك، كفَّيك، إليك، عينيْن، يديْك).

وفي قصيدة (سؤال) تخاطبه بقولها[1]:

رِفَاقُكَ الصَّغَارُ..... يَسْأَلُونَنِي عَنِ الخَبَرْ

استخدمت الشاعرة كاف الخطاب في قوله (رفاقكَ)، وفي هذا الخطاب تصوير لمعاناتها وأحزانها لغياب ولدها، في الوقت الذي يتساءل رفاقه عن سرّ غيابه، ففي خطابها له استحضار لصورة الولد الغائب عن حياة أمه، ويصوِّر كذلك مدى معاناتها وقسوة الحياة عليها.

ومن قصيدة (أنا والغيب)، تقول[2]:

كَيْفَ يَا قَلْبِي تفَرَّدْتَ....... بِأَلْوَانِ العَذَابْ

وَاحْتَمَلْتَ العَيْشَ مُرًّا وَشَرِبْتَ الكَأْسَ صَابْ

تخاطب الشاعرة قلبها، مندهِشة من احتماله لهذا العذاب والشقاء، وكيف أنّها تحمَّلت الحياة البائسة بعد رحيل ولدها الحبيب..وقد استخدمت لذلك (تاء الخطاب) من

١ - ديوان سعاد الصباح، ص٦٠.

٢ - المرجع السابق، ص٦٣.

خلال قولها (تفرَّدت، واحتملْتَ، وشربْتَ)، كما أنَّ هذه المفردات التي استخدمتها نجحت في تصوير حجم هذه المعاناة، وشدة وقع المصيبة عليها.

كما كان لضمير المتكلِّم مكانٌ في مراثي الشعراء لأولادهم، فإنَّ ضمير المخاطب يأتي أكثر ورودًا في أشعارهم؛ وعلَّة ذلك أن معظم هؤلاء الشعراء يناجون أولادهم في مواقف عديدة في المرثية؛ لعلَّهم ينفِّسون شيئًا ممَّا يثقل كاهلهم ويجثم على صدورهم من نيران الوحشة، وآلام الفراق والبعاد عن أحضانهم.

٣ - الاقتباس من القرآن الكريم:

يأتي القرآن الكريم في طليعة النصوص النثرية التي ينهل من فيضها الشعراء، لذا فإنَّهم يجدون من العزة والقوة أنْ يزيِّنوا عباراتهم ومعانيهم بألفاظ أو عبارات أو تراكيب قرآنية؛ تأكيدًا أو توضيحًا لسياقاتهم.

ولَمَّا كان شعر الرثاء في طليعة الأشعار الأدبية صدقًا وإحساسًا نابعًا من القلب تجد هذا القبس من هدي القرآن الكريم؛ وهو كلام الله المُنَزَّل على عبده ورسوله –صلى الله عليه وسلم–، لا يأتيه الباطل من بين يديْه ولا من خلفه، فانبرى بعض الشعراء يستفيدون من آيه الكريم، ولا سيَّما لدى شعراء العصر الحديث.

عرَّفه ابن فارس بقوله: "وقَبَسَ يَقْبِس منه ناراً من حَدِّ ضَرَبَ واقْتَبَسَهَا : أَخَذَهَا . واقْتَبَسَ العِلْمَ ومن العِلْم : اسْتَفادَه كذلكَ اقْتَبَسَ منه ناراً . وقال الكسَائيُّ : اقْتَبَسْتُ منه

عِلْماً وناراً سَواءٌ قال : وقَبَستُ أيضاً فيهما . وفي الحديث : " من اقْتَبَسَ عِلْماً من النَّجُوم اقْتَبَسَ شُعْبَةً من السِّحْرْ " [١].

وعند صاحب اللسان: القبْسُ: النَّارُ، ويُقال: قبستُ منه نارًا أَقْبَسَ قبْسًا، فأَقْبَسَني أي أعطاني مِنْهُ قَبَسًا، وكذلك اقْتَبَسْتُ منه علمًا أيضًا استفدته. [٢]

وعلى ذلك، يكون المعنى الاستفادة من الشيء والأخذ منه.

والأصل في الاقتباس "تقوية النصّ وتوضيح المعنى" [٣]، إذْ إنَّ "القرآن الكريم مصدر التراث الديني وينبوع الفكر الإسلامي، وقد كان وما زال معينًا ثريًّا للفصاحة والبلاغة والبيان، وموردًا عذبًا يسترفده الشعراء في كل زمان ومكان، ويفيدون منه؛ لإغناء إبداعاهم، وإضفاء الجمال الفني عليها، وتعميق تجارهم الشعرية". [٤]

وعرّفه القزويني: "هو أنْ يضمّن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث لا على أنّه منه). [٥]

ومن مجموع هذه التعاريف، يتأكّد أنَّ الاقتباس من "المداخل التي عرَّج المتناصّون عليها، وذلك أن يستعير شاعرٌ شطرًا أو بيتًا أو ربّما أكير من شاعر آخر، يُدرِجه في بيت

١- تاج العروس، ١/ ٤٠٦٣.

٢- لسان العرب، ٣٥١/٥.

٣- الحركة الشعرية في عصر بني الأحمر، أيمن يوسف إبراهيم جرار، رسالة ماجستير، جامعة النجاح نابلس، فلسطين، ٢٠٠٧م، ص١٧١.

٤- استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، إبراهيم منصور الياسين، رسالة دكتواره، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص١٤.

٥- الإيضاح في علوم البلاغة، ص٤٤٠.

أو قصيدةٍ له"[1]؛ لذلك أكَّد أحمد ناهم أنه "يُعدّ الاقتباس آلية تكثيفية، يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءاً منها، ويتم استذكارها لأنها معروفة وليس هناك حاجة لذكرها كاملة في النصّ".[2]

يلجأ الشاعر إلى الوقوف على لفظة أو أكثر من ألفاظ القرآن الكريم، فيجيء بها في سياق بيت من أبياته؛ ليزيِّن بها شعره، أو ليعطيه قوة، تؤكِّده، فهذه سعاد الصباح تلك الأم البائسة، تقول على لسان ولدها[3]:

قَرِّبِينِي..قَبِّلِينِي......عَانِقِينِي......أَدْفِئِينِي

إِنَّنِي أَشْعُرُ بِالرَّعْشَةِ.... تَسْرِي فِي وَتِينِي

عند قولها (تسري في وتيني)، استخدمت الشاعرة هنا لفظة (وتيني)، وذلك اقتباسًا من قول الحقِّ –تبارك وتعالى-: **(ثُمَّ لَقَطَعْنَا مِنْهُ الْوَتِينَ)**[4][5].

وفي استخدام الشاعر لهذه اللفظة (الوتين) في قوله (تسري في وتيني) تأكيد على تمكُّن المرض من جميع جسد الولد، ممَّا يصوِّر مدى المعاناة الشديدة التي واجهتهما في تلك الرحلة القاسية.

وهذا عبد الله البردوني يقول في رثائه لصديقه في مقتل ولده: [1]

١- التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الأوقاف العربية، القاهرة، ط١، ١٤٢٨هـ، ص١٠٦.

٢- التناص في شعر الروّاد، ، ص١٠٤.

٣ - ديوان سعاد الصباح، ص١٦.

٤ - سورة الحاقة، ٤٦.

٥ - الوتين: عِرْقٌ في القلب إذا انقطع مات صاحبه ومنه حديث غسل النبي صلى الله عليه وسلم والفَضْل يقول أَرِحْني قَطَعْتَ وَتِيني أَرى شيئاً يَنْزِلُ عليَّ ابن سيده الوَتِينُ عِرقٌ لاصِقٌ بالصُّلب من باطنه أَجمع يَسْقي العُروقَ كلَّها الدمَ ويَسْقي اللَّحْمَ وهو نَهْرُ الجَسد. انظر: لسان العرب، ١٣/٤٤١.

كَيفَ انْتَهى مِنْ قَبْــلِ أَنْ يَبْتَــدِي	هَلْ تَنْطَفِي الرُّوحُ ولَمْ تُوقَــدِ ؟
وَكَيفَ أَنْهَى السَّيْرَ مَنْ لَــمْ يَــرُحْ	فِي دَرْبِهِ المَجْهُــولِ أَوْ يَغْتَــدِي ؟
وَافَــى مِــنَ الــدَّيْجُورِ يَحْبُــو إلى	كَهْفِ السُّكُونِ النَّازِحِ الأَسْــوَدِ
أَلْقَــى بِــهِ المَهْــدُ إلى قَــبْرِهِ	لَمْ يَقْتَــرِبْ مِنْــهُ وَلَــمْ يَبْعُــدِ

صوَّر مصرع هذا الطفل الصغير، الذي تم اغتياله وهو ما زال في مهده، فكانت نهايته السريعة. واستخدم لذلك في عجز البيت الثالث (كهف السكون)؛ للتدليل على هذا الحاضر الأليم وذلك المستقبل المظلِم، قاصدًا القبر المُوحِش. وقد اقتبس الشاعر من لفظة (الكهف)، من قول الحقِّ –تبارك وتعالى– من سورة الكهف قوله: **(وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرْفَقًا)**[2].

وأمّا (وليد الأعظمي)، فلديه يقينٌ بقضاء الله تعالى وقدره، يقول: [3]

آمَنْـــتُ بِـــالله وأَحْكَامِـــهِ	مَــا كَــانَ حُكْــمُ الله بِالمُسْــتَرَابِ
تَمْضِي البَرَايَا وِفْــقَ أَقْــدَارِهِ	وَكُــلُّ شَــيْءٍ عِنْــدَهُ بِكِتَــابِ

١ – ديوان عبد الله البردوني، ١/٤٧٣.

٢ – سورة الكهف، ١٦.

٣ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦.

يوقِن الشاعر أنّ كل شيءٍ مقدَّر بقدر عند صاحب الغيب، ولا جدوى من مدافعة أيّ قضاء يقضي به علم الله سبحانه وتعالى، وذلك من خلال ما جاء في عجز البيت الثاني حين يقول (**وَكُلُّ شَيْءٍ عِنْدَهُ بِكِتَابٍ**). وهذا مقتبس من قول الله –تبارك اسمه-: (**اللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَحْمِلُ كُلُّ أُنْثَىٰ وَمَا تَغِيضُ الْأَرْحَامُ وَمَا تَزْدَادُ ۖ وَكُلُّ شَيْءٍ عِنْدَهُ بِمِقْدَارٍ**)[1].

ويقول[2]:

رَحْمَتُهُ وَاسِــعَةٌ فِــي البَرَايَــا	وَبَابُــهُ أَوْسَــعُ مِــنْ كُــلِّ بَــاب
وَأَسْأَلُ الرَّحَمَانَ لُطْفًــا بِــأَنْ	تَشْفَعَ لِــي يَــوْمَ يَقُــومُ الحِسَــاب

يعلم أنّ رحمة الله أبوابها واسعة لكل الخلائق، وهو في ذلك مستفيدٌ من قول الحق –تبارك وتعالى-: (**وَاكْتُبْ لَنَا فِي هَٰذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ إِنَّا هُدْنَا إِلَيْكَ ۚ قَالَ عَذَابِي أُصِيبُ بِهِ مَنْ أَشَاءُ ۖ وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ ۚ فَسَأَكْتُبُهَا لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَالَّذِينَ هُمْ بِآيَاتِنَا يُؤْمِنُونَ**)[3].

١ – سورة الرعد، ٨.

٢ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٧.

٣– سورة الأعراف، ١٥٦.

كما أنَّه اقتبس في البيت الأخير في قوله (**تَشْفَعَ لِي يَوْمَ يَقُومُ الحِسَاب**) من قول الحق –تبارك وتعالى–: (**رَبَّنَا اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِلْمُؤْمِنِينَ يَوْمَ يَقُومُ الْحِسَابُ**)[1].

ويعدَّ الاقتباس الإشاري أكثر تناوُلاً في الشعر بصفة عامة، ولدى شعراء العصر الحديث بخاصة؛ ذلك أنّ فيه يستطيع الشاعر أنْ يستفيد بالمعنى القرآني، ثم يوظِّفه دونما التزام باللفظ نفسه، فيعمل على الاقتباس من المعاني، ومن ثَمَّ تحويرها لتؤدِّي المعنى الذي يريده.

ومن ذلك ما جاءت به عائشة التيمورية، حين فقدت ابنتها "العروس"، فرثَتْها بأوجع الكلمات وأشدِّها على نفسها، مصوِّرةً ذلك المشهد: [2]

طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتُ الرَّدَى ... سَحَرًا وأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ

فتَنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ ... وَجُنَاتُ خَدٍّ شَانَهَا التَّغْيِيرُ

فَذَوَتْ أَزَاهِيرُ الحَيَاةِ بِرَوْضِهَا ... وَانْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرُ

لَبِسَتْ ثِيَابَ السُّقْمِ فِي صِغَرٍ وَقَدْ ... ذَاقَتْ شَرَابَ المَوْتِ وَهْوَ مَرِيرُ

تتذكَّر الشاعرة رحلة المعاناة وصراع ابنتها مع المرض في شهر الصوم، فتغيَّر لونها وشحب، وضعف قوامها، وشربت من كأس الموت المؤلم.

١– سورة إبراهيم، ٤١.

٢– ديوان عائشة التيمورية، ص٢٠٨.

وفي صدر البيت الأول، استخدمت الشاعرة لفظة (الصوم) حينما تناولت (شهر الصوم)، المتمثِّل في قول الله تعالى من سورة البقرة: **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**[١].

فجاءت الشاعرة بـــ(شهر الصوم)، إشارةً إلى قول الله تعالى (كتب عليكم الصيام)، فأفادت نفس المعنى.

وفي لوحة مليئة بالاقتباس، تستفيد من القرآن الكريم، مشيرةً إليه: [٢]

قَلْبِي وَجَفْنِي واللِّسَانُ وَخَالِقِي	**رَاضٍ وبَاكٍ شَاكِرٌ وَغَفُورُ**
مُتِّعْتِ بالرِّضْوَانِ في خُلْدِ الرِّضَا	**مَا ازَّيَّنَتْ لَكِ غُرْفَةٌ وَقُصُورُ**
وَسَمِعْتُ قَوْلَ الحَقِّ للْقَوْمِ ادْخُلُوا	**دَارَ السَّلاَمِ فَسَعْيُكُمْ مَشْكُورُ**
هَذَا النَّعِيمُ بِهِ الأَحِبَّةُ تَلْتَقِي	**لاَ عَيْشَ إلاَّ عَيْشُهُ المَبْرُورُ**
وَلَكِ الهَنَاءُ فَصِدْقُ تَارِيخِي بَدَا	**"تَوْحِيدَةٌ" زُفَّتْ وَمَعْهَا الحُورُ**

في هذه اللوحة، أكثر الشاعر من الاقتباس الديني من القرآن الكريم، ففي عجز البيت الثاني، يقول (**مَا ازَّيَّنَتْ لَكِ غُرْفَةٌ وَقُصُورُ**)، وهو مقتبس من قوله تعالى: (**لَٰكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۖ وَعْدَ اللَّهِ ۖ لَا يُخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ**)[٣]. ولا يمكن إغفال جمال الطيّ والنشر في البيت الأول.

١- سورة البقرة، ١٨٣.

٢- من عيون المراثي لعائشة التيمورية، ص٢١٤-٢١٥.

٣- سورة الزمر، ٢٠.

كما جاء عجز البيت الثالث (**دَارَ السَّلاَمِ فَسَعْيُكُمْ مَشْكُورُ**)، مقتبسًا من قوله تعالى: (**إِنَّ هَٰذَا كَانَ لَكُمْ جَزَاءً وَكَانَ سَعْيُكُمْ مَشْكُورًا**)[1] .

كما تدعو ربها أنْ يسكنها الجنة، وتكون مع مَن يُقال لهم ادخلوا دار السلام وهي في ذلك تقتبس من القرآن الكريم في قوله تعالى: (**لَهُمْ دَارُ السَّلَامِ عِنْدَ رَبِّهِمْ ۖ وَهُوَ وَلِيُّهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**)[2].

فأشارت بذلك التيمورية إلى دار السلام (الجنة)، التي وعد الله بها عباده المؤمنين.

ويكثِر عبد الفتاح عمرو من الاقتباس الديني من القرآن الكريم، يقول[3]:

رَبَّـــاهُ إِلَيْـــكَ أَمُـــدُّ يَـــدِي	**بِسُـــؤَالِكَ سِـــرًّا وَجِهَـــارَا**
أُرْزُقْنِـــي العَفْـــوَ فَـــذَا كَبِـــدِي	**مَـــا عَـــادَ يُطِيـــقُ الأَوْزَارَا**
واغْفِـــرْ لِـــي إِنَّـــكَ يَـــا أَمَلِـــي	**مَـــا زِلْـــتَ لِمِثْلِـــي غَفَّـــارَا**

استطاع الشاعر أنْ يوظِّف لفظتيْن من سورة نوح، فيجمع بينهما في عجز البيت الأول (سرًّا وجهارًا)، وذلك مأخوذٌ من قوله تعالى: (**ثُمَّ إِنِّي دَعَوْتُهُمْ جِهَارًا (٨) ثُمَّ إِنِّي أَعْلَنْتُ لَهُمْ وَأَسْرَرْتُ لَهُمْ إِسْرَارًا**)[4].

١- سورة الإنسان، ٢٢.

٢- سورة الأنعام، ١٢٧.

٣- ديوان عبد الفتاح عمرو، ص٤٤.

٤- سورة نوح، ٨-٩.

فقد جمع [جهارًا] من الآية الثامنة، وأشار إلى [سرًّا] من خلال قول الله تعالى (إسرارًا)، فعبَّر بذلك عن الحالَيْن السرّ والعلن.

وأمّا (وليد الأعظمي)، فلديه يقينٌ بقضاء الله تعالى وقدره، يقول: [1]

والخَلْــقُ والأَمْــرُ لَــهُ كُلُّــهُ ... هَيْهَاتَ أَنْ نُعْجِــزَهُ فِــي الطِّــلاَبِ

وَغَيْــــرُهُ لَــــيْسَ بِمُسْـــــتَنْقَذٍ ... بَعْضَ الذِي يَسْلُبُ مِنْــهُ الــذُّبَابُ

يقرِّر أنّ ما دون الله تعالى لا يملك أنْ يغيِّر شيئًا مِمَّا قدّره المولى، ولا يستطيع أنْ يسلب شيئًا، ولا حتى ما يسلبه الذباب. وهذا مقتبس من قوله تعالى (**يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ**)[2].

ولضياء الدين بن رجب وقفات مع الاقتباس من القرآن الكريم، فمن ذلك: [3]

فَلَنَا اللهُ ثُمَّ أَنْتَ احْتِسَابًا ... نَتَرَجَّى عُقْبَاهُ يَوْمًا فَيَوْمَا

وَلَنَا اللهُ فِي اصْطِبَارٍ لَقَدْ عَزَّ ... وَلَكِنَّهُ تَشَعْشَعَ نُعْمَى

ثَمَرًا أَيْنَعَ اليَقِينُ جَنَاهُ ... فَاسْتَطَالَ الإِيمَانُ طَوْدًا أَشَمَّا

رَحْمَةُ اللهِ لَمْ تَزَلْ تَسَعُ الــ ... كَوْنَ إِلَى أَنْ يَلُمُّهُ اللهُ لَمَّا

---

١ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٧.

٢– سورة الحج، ٧٣.

٣– ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٩.

يحتسب الشاعر ولده عند الله، فتراه في صدر البيت الأول يقول (ثم أنت احتسابًا) اقتباسًا من قول الله –تبارك وتعالى–: **(الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ)** [1].

ويوقن الشاعر برحمة الله تعالى التي وسعت كل شيء، فالشاعر يعلم جيدًا أنّ السعيد في الحياة مَن يرجع إلى الله عند الشدائد، ويرضى بما قسمه الله من قضائه وقدره وهذا اقتباسٌ من قول الحق –تبارك وتعالى–: **(وَاكْتُبْ لَنَا فِي هَٰذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ إِنَّا هُدْنَا إِلَيْكَ قَالَ عَذَابِي أُصِيبُ بِهِ مَنْ أَشَاءُ وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ فَسَأَكْتُبُهَا لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَالَّذِينَ هُمْ بِآيَاتِنَا يُؤْمِنُونَ)** [2].

وفي يوم عرفة، يذكر ولده الغائب، فتختلط المشاعر الحانية بالدعوات والتضرُّعات أنْ يُدنيه من ملكوته ورحمته وغفرانه، في مساكن العليِّين وجنات النعيم، يقول: [3]

سَأَلْتُهُ مَنْ قَضَى فِينَا بِحِكْمَتِهِ ... بِمَا قَضَى: سُؤْلَ مَخْلُوقٍ: لِخَلَّاقِ

أَنْ يَمْنَحَكَ مِنْ قُرْبَاهُ مَنْزِلَةً ... أَدْنَى مِنَ القُرْبِ فِي رُحْمَى وَإِشْرَاقِ

وَأَنْ يُوَاصِلَ رَوْحَيْنَا بِمَرْحَمَةٍ ... تَلْقَاكَ عَيْنِي كَمَا تَلْقَاكَ أَعْمَاقِي

يَا صَاحِبَ الأَمْرِ إِمَّا شَاءَ قَالَ لَهُ ... كُنْ فَاسْتَوَى هَيِّنًا فِي غَيْرِ إِرْهَاقِ

١- سورة آل عمران، ١٧٣.

٢- سورة الأعراف، ١٥٦.

٣- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٣٠..

يؤكّد على هذا التواصل الروحاني بينه وبين ولده الراحل، مُرجِعًا الأمر لله تعالى، الذي يقول للشيء كُن فيكون، وفي ذلك اقتباسٌ من قول الحق -تبارك وتعالى-: **(وَالَّذِينَ هَاجَرُوا فِي اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا لَنُبَوِّئَنَّهُمْ فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَلَأَجْرُ الْآخِرَةِ أَكْبَرُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ)**[1].

ومن المجموعة الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، يستهلّ قصيدته هذه بالتعبير عن رضاه وتسليمه لقضاء الله، يقول: [2]

أَسْقَاكَ رَبِّي فِي عُلاَ جَنَّاتِهِ	**عَسَلاً مُصَفًّى بَارِدًا وطَهُورَا**
وَكَسَاكَ مِنْ حُلَلِ السَّعَادَةِ سُنْدُسَا	**سَلْ مَا تَشَاءُ ولُؤْلُؤًا مَنْثُورَا**

اختار في دعائه من السقاء العسل المصفَّى، وذلك اقتباسًا من قول الحق -تبارك وتعالى-: **مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ)** [3].

ثم زاد في وصفه بقوله (باردًا وطهورًا)، اقتباسًا من قول الحق -تبارك وتعالى-: **(عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا**

١- سورة النحل، ٤٠.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، ص١٠٩.

٣- سورة محمد، ١٥.

طَهُورًا)[1]. ومن الحلل السندس واللؤلؤ المنثور اقتباسًا من قوله تعالى: (**عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا**)[2].

ثم يقول[3]:

فَهُنَاكَ مَأْوَى الصَّابِرِينَ بِصِدْقِهِمْ يُجْزَوْنَ فِيهَا نَضْرَةً وَحَرِيرَا

في عجز هذا البيت يقول (يجزون فيها نضرةً وحريرًا)، وذلك اقتباس من قول الله تعالى: (**وَجَزَاهُمْ بِمَا صَبَرُوا جَنَّةً وَحَرِيرًا**)[4].

ومن ذلك أيضًا قوله [5]:

تُعْطِيهِ بِالآمَالِ وَهْمًا خَادِعًا وَالمَرْءُ يَسْعَى بَيْنَهَا مَغْرُورَا
مَهْمَا يَطُولُ بِيَ الزَّمَانُ فَإِنَّ لِي أَمَلاً بِرَبِّي هَادِيًا وَنَصِيرَا

في عجز البيت الثاني، تجد قوله (أملاً بربي هاديًا ونصيرًا)، اقتباس من قول الحق: (**وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ ۗ وَكَفَىٰ بِرَبِّكَ هَادِيًا وَنَصِيرًا**)[6].

١- سورة الإنسان، ٢١.

٢- سورة الإنسان، ٢١.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، ص١٠٩.

٤- سورة الإنسان، ١٢.

٥- الأعمال الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، ص١٠٩.

٦- سورة الفرقان، ٣١.

ومن قصيدة (أكباد تحترق)، يقول محمد حسن فقي: [1]

إِذَا حَكَمَ القَضَاءُ فَلَيْسَ يُجْدِي	عَلَيْكَ سِوَى خُضُوعِكَ لِلْقَضَاءِ
وَمَا أَنَا بِالذِي أَشْكُو اكْتِوَائِي	وَلاَ أَنَا بِالذِي أَنْعِي ابْتِلاَئِي
لَقَدْ فَوَّضْتُ أَمْرِي مُنْذُ أَمْسِي	وَمُذْ يَوْمِي إِلَى رَبِّ السَّمَاءِ
وَأَعْرِفُ أَنَّهُ يَدْرِي بِدَائِي	وَيَرْحَمُنِي..وَيُعْطِينِي دَوَائِي
رَضِيتُ بِكُلِّ رُزْءٍ حِينَ يَرْضَى	فَإِنَّ رِضَاءَهُ أَوْفَى الجَزَاءِ

في هذه اللوحة الشعرية، يوقِن الشاعر بأنَّ أمره كله لله، فأوكل أمره إليه، وقد استفاد من القرآن الكريم في أكثر من موضع، ففي صدر البيت الثالث، يقول (لقد فوَّضت أمري)، وهو في ذلك يقتبس من قول الحق –تبارك وتعالى-: (**فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ**) [2].

وفي عجز البيت الأخير، يقتبس في قوله (فإنَّ رضاءه أوفى الجزاء) من قوله الله –تبارك وتعالى-: (**ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَى**)[3].

وهكذا ترى أنَّ معظم شعراء الرثاء في العصر الحديث قد أفادوا من الاقتباس الديني؛ فضمَّنوا به ألفاظهم ومعانيهم بما ألقى كثيرًا من التوكيد على مراثيهم، لا سيَّما أنّ غرض الرثاء تختلط فيه العواطف والأحاسيس الإنسانية الصادقة، وهذا يجعل الاتِّصال بآي الذكر الحكيم أكثر تلاحُمًا؛ إذْ يكون الشاعر أقرب إلى الله في محنته، وهو يُوقِن حقَّ اليقين بأنَّ الله هو الذي يُعطِي وهو الذي يأخذ، وبيده مقاليد الأمور.

١- ديوان محمد حسن فقي، ص٤١٥.

٢- سورة غافر، ٤٤.

٣- سورة النجم، ٤١.

المبحث الثاني : تشكيل الصورة الفنية

تنبع قيمة الشعر من تلك الصور والمعاني التي يحملها بين طيَّاته، والتي تُسهِم بشكل فعَّال في تشكيل الصورة الفنية للأعمال الشعرية في جميع أغراض الشعر، فهذه الصور التي يستلهِمها الشعراء من خلال ثقافاهم اللغوية والبلاغية تُكسِب الشعر جمالاً وتذوُّقًا، وتخلع عليه رونقًا وسحرًا، يزيد من قيمته ويُجلي معانيه.

وإذا ما تتبَّعنا مفهوم الصورة الفنية تاريخيًا، فإننا نستطيع القول بأنها –كما يقول أحمد الشايب–: "الصورة الفنية هي المادة التي تتركَّب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[1].

فالصورة إذن هي "نسيج من اللغة، خارجة من رحم المعنى المُراد توظيفه في النصِّ مصحوبة بإعمال الفكر وبُعد الخيال المستمد ممَّا وقع تحت رؤيا المبدِع"[2].

وتكمُن أهمية الصورة الفنية في كونها مسألة لا ينفك عنها الشعر بقديمه وحديثه وقد تعدَّدت آراء النقَّاد في تناولهم لأهميتها، فرأى محمد هلال "أنّ الصورة الفنية من الأهمية بمكان؛ إذْ إنَّ الشعر لا يكون شعرًا إلاَّ بالصورة"[3]. و لم يبتعِد إحسان عباس كثيرًا برؤيته للصورة، فهي عنده ليست بدعًا من النتاج الشعري، فالشعر "قائم على الصورة منذ

---

١ – أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، دار النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٧٣م، ص٢٤٨.

٢ – الصورة الفنية في شعر المثقب العبدي، عودة سويلم الشمري، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠١١م، ص٨.

٣ – محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٧٣.

وُجِد حتى اليوم"[1]. كما حصر جابر عصفور أهميتها فيما تُحدِثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير".[2]

ومن ثمَّ تنعكس جماليات الصورة الفنية بتوظيف المبدِع لها في قوالب بلاغية؛ من تشبيه، واستعارة، وكناية، بالإضافة إلى التشخيص، والتكرار، والمبالغة وغيرها؛ لما تنهض به هذه الأساليب من تأثير في نفوس المتلقِّين.

١ - التشخيص:

ذُكِر في اللغة بمعنى:"شَخَصَ كمَنَعَ، شخوصًا، وارتفع بصره: فتح عينيه وجعل لا يطرق، وارتفع بصره رفعه، وارتفع من بلدٍ إلى بلدٍ: ذهب وسار في ارتفاع".[3]

والشخص "سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد ، يقال: ثلاثة أشخُصٍ، والكثير شُخُوصٌ وأشخاصٌ، وشخُص الرجل بالضم، فهو شخيص، أي: جسيمٌ ، والمرأة شخيصةٌ).[4] والشخص: (جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر والجمع أشخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاصٌ ويقول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مجنِّي دون من كنت أتقي ثلاث شخوصٍ:كاعبانِ ومعصرُ

١ - فن الشعر، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط٤، ١٩٨٧م، ص١٩٣.

٢ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، ص٣٢٣.

٣ - القاموس المحيط ، الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م، ٢/ ٤٦٩.

٤ - الصحاح ، الجوهري، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ج٣، ص:٨٧٥.

فإنه أثبت الشخص أراد به المرأة. والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول ثلاثة أشخص: وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه.وفي الحديث: لا شخص أغير من الله؛ الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور ، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص، وقد جاء في رواية أخرى: لاشيء أغير من الله ، وقيل : معناه لا ينبغي لشخص أن يكون أغير من الله".[1]

والشخص: "هو سوادُ الإنسان إذا سما لكَ مِن بُعد. ثم يحمل على ذلك فيقال شَخَصَ من بلدٍ إلى بلد. وذلك قياسُهُ. ومنه أيضاً شُخُوص البَصَر، ويقال رجلٌ شَخِيصٌ وامرأةٌ شَخِيصة، أي جَسيمة. ومن الباب: أَشْخَصَ الرّامي، إذا جاز سَهْمُه الغرضَ من أعلاه، وهو سهمٌ شَاخِص "[2]. والشخص: "سواد الإنسان وغيره تراه من بُعدٍ. أي أشخُصٌ وشُخُوصٌ وأشخاصٌ"[3].

من خلال النظر في مجموعة التعاريف اللغوية للفظة (الشخص)، يتأكَّد أنَّها ترتبط بما يُرى من بُعد؛ سواء أكان ذلك لإنسان أو غيره.

أمَّا المعنى الاصطلاحي للتشخيص، فهو: "طريقة تصويرية، ترتفع فيها الأشياء إلى مرتبة الإنسان، مستعِيرةً صفاته ومشاعره"[4].

١- لسان العرب، ٧/ ٥١.

٢- مقاييس اللغة، ٣/١٩٧.

٣- مختار الصحاح، ص: ٢١١.

٤- في الشعر والفن والجمال، رضوان الشهال، بيروت، لبنان، د.ط، ص٤٨.

وقِيل فيه أيضًا: أنه "تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحية شكلاً وشخصية وسمات انفعالية إنسانية". [١]

والتشخيص ظاهرة مجازية جديرة بالاهتمام والدراسة، ولا يخفى على دارسٍ دور المجاز البارز في تأدية المعنى، فظاهرة المجاز موجودة في كتب البلاغة والنقد؛ قديمها وحديثها، وتُعدّ عنصرًا بارزًا من عناصر التعبير في اللغة، "وقد تكون الوظيفة الأساسية للتشخيص أنه يعين الشاعر على أن يُسقِط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة"[٢].

وقد أورده الجاحظ تحت مصطلح النِّصبة، يقول في ذلك: "وأمَّا النِّصبة، فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامتٍ وناطقٍ، وجامدٍ ونامٍ، ومقيمٍ وظاعنٍ، وزائدٍ وناقصٍ...فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة في الحيوان الناطق، فالصمت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان، وذلك قال الأول: سلْ الأرضَ، فقل: مَن شقّ أنهارَك، وغرسَ أشجارَك، وجنى ثمارَك؟ فإنْ لم تُجبك جوازًا فقد أجابتكَ اعتبارًا". [٣]

١- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس-تونس ١٩٨٦م، ص: ٨٥.

٢- شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٢٢.

٣- البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، ص٨١.

كما ورد مصطلح التشخيص تحت مسميات أخرى؛ كالاستعارة، ومن ذلك ما جاء به الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله: "فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينةً، والمعاني الخفية بادية جلية"[1].

ويعدُّ التشخيص من تشكيلات الصورة الفنية البارزة في شعر رثاء الأولاد، حيث يمثِّل عنصرًا مهمًا في تشكيل صورهم الشعرية التي تُحيي الجمادات والطبيعة من حولهم، بما تبثُّه من نعوت بشرية في هذه الجمادات، وعناصر الطبيعة التي تحيط بهم.

وقد خصَّت الباحثة هذا المطلب بتسليط الضوء على هذه الظاهرة في شعر رثاء الأولاد، من خلال تناوُل التشخيص بنوعيْه:

- التشخيص الحسِّي.
- التشخيص المعنوي.

أولاً: التشخيص الحسِّي

تعتبر عناصر الطبيعة بما فيها من مظاهر حافظةً قويةً مليئة بالمشاهد والرُّؤى يستلهِم منها الشعراء كُلَّ ما تصوّره وتشاهده عيونهم وتلامسه أيديهم، ممَّا يتراءى لهم كل يومٍ؛ "إذْ لا يستطيع الشاعر المرهَف الذي تتفتّح عيناه على عناصر الجمال في الطبيعة أنْ يمرَّ على ما تختزنه ذاكرتُه من مظاهرها دون أنْ تُنبِت مخيّلته صورًا تخصِّبها الطبيعة".[2]

يمثِّل التشخيص محورًا أساسيًا في شعر المراثي بعامةٍ، ولا سيَّما في الأشعار التي ترثي الأولاد؛ وذلك بسبب توهُّج عاطفة الحزن والأسى والحنين للأولاد عندما يُحرَم الآباء من

١- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود شاكر، دار المدني، جدة، د.ت.ط، ص٤٣.

٢- البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، خضر محمد أبو جحجوح، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ص ٤٣.

وجودهم، وفي إطار دراستنا، نستطيع الوقوف على أهم ما مُثل لشعراء رثاء العصر الحديث في قصائدهم، فمثَّلوا له تشخيصًا في زوايا أبياتهم، ومن ذلك:

في قصيدة (سرير سعاد) انظر قول زكي قنصل[1]:

هَذَا سَرِيرُكِ يَا سُعَادُ، فَأَيْنَ صَاحِبَةُ السَّرِيرْ؟

جَرَّدْتِهِ لَمَّا ذَهَبْتِ...... مِنَ النَّضَارَةِ والعَبِيرْ

يا جَدْوَلاً لاَ ماءَ فِيهِ.. ولاَ رُوَاءَ.. ولاَ خَرِيرِ

استطاع قنصل أن يشير إلى ابنته من خلال وصفها بالجدول الجاري بالماء النقي الصافي، وفي سبيل إيضاح هذا الوصف، عمد إلى التشخيص الحسِّي.

وممَّا جاء به على صيغة الجمع (الجداول) قوله[2]:

مَا للجَدَاوِلِ إنْ وَقَفْتُ بِشَطِّهَا   خَنَقَتْ أَهَازِيجَ الهَوَى النَّشْوَانِ؟

خلع على (الجداول) صورة الإنسان. ويتَّضح ذلك أكثر بمطالعة الشطر الثاني من البيت، والذي فيه يصوِّرها وهي تخنق أهازيج الهوى النشوان- ممَّا سيأتي شرحه في جانب الاستعارة-. وقد أفاد التشخيص هنا بثَّ أحاسيس الحزن والكآبة على المكان من حول الشاعر.

---

١ - ديوان زكي قنصل، ١/١٨.

٢ – المرجع السابق ، ١/٣٠.

كما شخَّص سرير (سعاد) مداعِبًا له، وقد غابت عنه، يقول: [1]:

سَرِيرَ الحَبِيبَةِ يَا هَيْكَلِي   رَمَتْنِي النَّوَائِبُ فِـــي المَقْتَـــلِ
أَتَذْكُرُ حَوْمِي عَلَيْكَ هِـــزَارًا   يَحُومُ عَلَى وَجْنَـــةِ الجَـــدْوَل؟

خلع الشاعر على سرير (سعاد) صفة الإنسان، حين خاطبه وداعبه في هذيْن البيتيْن متأثِّرًا بغيابها عنه وعنهم، فأفاد ذلك غرضًا بلاغيًا؛ وهو إبراز مكانة أشيائها لديه.

وقال في تشخيصه للزهور[2]:

مَا للزُّهُورِ إِذَا رَأَتْنِي أَطْرَقَتْ   حَيْرَى بِأَيِّ تَحِيَّـــةٍ تَلْقَـــانِي؟

صوَّر الزهور في شخص إنسانة تستحي كلما رأت الشاعر، فهي لا تعرف كيف تحيِّيه، بعد ما أصابه من موت ابنته.

وجاء تشخيص الطيور، من خلال قول زكي قنصل[3]:

مَا للطُّيُورِ إِذَا اسْتَشَفَّتْ لَوْعَتِي   غَصَّتْ حَنَاجِرِهِنَّ بِالأَلْحَان؟

وهذه الطيور حين تتأمَّل لوعته، فإنَّها لا تقوى على التغريد والصدح في بساتينها في صورة تشخيص للطيور، وكأنَّها من بني الإنسان الذي يتأثَّر لأخيه الإنسان.

---

١ - ديوان زكي قنصل، ٢٢/١.

٢ – المرجع السابق ، ٣٠/١.

٣ – ديوان زكي قنصل، ٣٠/١.

كما استطاع الشاعر تشخيص الأرجوحة الخاصة بـــ (سعاد)، حين خاطبها قائلاً[1]:

أُرْجُوحَةِ الكَرَوَانِ هَدَّمَنِي الأَسَى	إِلاَّ بَقِيَّةَ مَدْمَعٍ هَتَّانِ
يَجْرِي عَلَى قَبْرِ الحَبِيبِ وَلَمْ يَكُنْ	لَوْلاَهُ بِالجَارِي وَلاَ الجَرْآنِ
إِنِّي لَيَجْرَحُ مُقْلَتِي وَيَمُضُّنِي	مَرْآكِ بَيْنَ مَخَالِبِ الأَشْجَانِ
شَوْهَاءَ خَافِتَةَ الصَّدَى كَقَصِيدَةٍ	جَوْفَاءَ عَاطِلَةٍ مِنَ الأَوْزَانِ

أمَّا الغرض البلاغي للتشخيص هنا، فقد خلع الشاعر على (أرجوحة) سعاد صورة الإنسان، فخاطبها، ونقل إليها ما يحمل من أسى وأحزان، ودموع لا تفتأ تذكر صاحبتها.

وممّا حوى أكثر من تشخيص في بيت واحد، ما جاء على لسان التيمورية: [2]

سُتِرَ السَّنَا وَتَحَجَّبَتْ شَمْسُ الضُّحَى	وَتَغَيَّبَتْ بَعْدَ الشُّرُوقِ بُدُورُ
وَمَضَى الّذِي أَهْوَى وَجَرَّعَنِي الأَسَى	وَغَدَتْ بِقَلْبِي جَذْوَةٌ وَسَعِيرُ

في الشطر الأول من البيت الأول، خلع الشاعر على شمس الضحى صورة المرأة التي تستحي وترتدي الحجاب لتختفي عن الأعين، في تصويرٍ للحياة المظلمة بعد رحيل الابنة "العروس".

---

١ – المرجع السابق، ١/٣٠.

٢- ديوان عائشة التيمورية، ص ٢٠٧.

وفي عجز البيت الأول، جاء تشخيص كلمة (بدور)، بأنْ خلعت الشاعرة عليها صورة النساء التي اختفت في حياء؛ للتعبير عن إظلام الحياة تمامًا بعد رحيل الابنة العزيزة على قلب أمها.

ثانيًا: التشخيص المعنوي

لا شكَّ أنّ التشخيص المعنوي يحتلُّ مساحة كبيرة في مراثي العصر الحديث؛ إذْ يكون انطلاقة للتعبير عن المعاني الداخلية للآباء، فيشخصون معاني الأسى والحزن والصباح والمساء والآلام وغيرها. فمن التشخيص المعنوي تشخيص كلمة **الصَّباح** عند زكي قنصل[1]:

ضَحِكَ الصَّبَاحُ فَقُلْتُ لَوْلاَهَا لَمَا ضَحِكَ الصَّبَاح

أَهْلاً عَرُوسَوس الفَجْرِ...، أَهْلاً بِالصَّبَاحَةِ وَالصَّلاَح

هَاضَ الأَسَى جُنْحِي، فَلَمَّا جِئْتِ طِرْتُ بِلاَ جَنَاح

وَتَكَاثَرَتْ فِيَّ الجِرَاحُ....... فَكُنْتِ بُرْءًا لِلْجِرَاح

استطاع الشاعر في البيت الأول أنْ يخلع على (الصباح) صورة الإنسان، في تشخيص للصباح، وهو تشخيص معنوي.

ولَمَّا كانت اللغة "تشكِّل في الكتابة الشعرية ركنًا هامًا، لا تنهض بدونه قصيدة ذات رؤيا مؤثِّرة، وهي موطن الهزة الشعرية التي تصدِم، وتباغِت، وتنعِش الفاعلية الشعرية

١ - ديوان زكي قنصل الموسوعة الشعرية الكاملة، ١/٧.

وفتنتها، وتكشف عن وجاهة الشاعر في سياق الإنجازات المترابطة عميقة التأثير"[1]، فإنَّك تلمَس ذلك في قصيدة (سرير سعاد)، حين جعل قنصل السرير كتابًا، يتضاحَك عنوانه[2]:

سَرِيرَ الحَبِيبَةِ أَنْــتِ كِتَــابٌ　　أُرَاجِعُ فِيهِ فُصُولَ الشَّبَابِ

تَضَــاحَكَ عُنْوَانُـــهُ بِـــالْمُنَى　　وَمَاجَتْ أَسَاطِيرُهُ بِالسَّرَابِ

جعل عنوان الكتاب إنسانًا يضحك، في تشخيص له؛ للدلالة على موقع هذا السرير من قلب الشاعر؛ إذ كانت تنام عليه أحبُّ ما كان يملك في الحياة.

كما شخَّص (الرياح) في قصيدة (سرير سعاد)، حين خلع على الرياح صورة الإنسان مرتيْن؛ مرةً في حديثه عن رياح الشمال، وأخرى عند حديثه عن رياح الجنوب يقول[3]:

سَرِيرَ الحَبِيبَةِ مَاذَا القُطُوبُ　　لَيَجْرَحُ عَيْنِي انْكِسَارُ الغُرُوب

أَبَحْنَاكَ لِلْعَنْكَبُوتِ وَكَانَتْ　　تَحُجُّ إِلَى كَعْبَتَيْكَ القُلُوب

لَكَمْ هَدْهَدَتْكَ رِيَاحُ الشَّمَالِ　　وَكَمْ رَاقَصَتْكَ رِيَاحُ الجَنُوب!

وَكَمْ هِجْتَ زَهْوَ الهِزَارِ الطَّرُوبِ　　بِزَغْلُولِهِ المُشْرَئِبِّ اللَّعُوب!

---

١ - في حداثة النصِّ الشعري، دراسات نقدية، علي جعفر العلاّق، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٢٣.

٢ - ديوان زكي قنصل، ٢٢/١.

٣ - ديوان زكي قنصل، ٢٥/١.

في هذه الأبيات، وظَّف الشاعر لفظة (الرياح) أكثر من مرة، فخلع عليها صورة الإنسان الذي (يُهدهِد)؛ أي يدلِّل ويداعب، ويتراقص مع رياح الجنوب كذلك، في صورة تشخيص معنوي.

وجاءت لفظة (الهزار) في صورة تشخيصية، امتدادًا لوصف سرير سعاد في المقطع السابق، يقول الشاعر[1]:

وَكَمْ هِجْتَ زَهْوَ الهِزَارِ الطَّرُوبِ　　　بِزَغْلُولِهِ المُشْرَئِبِّ اللَّعُوب!

جعل للهزار زهوًا وفخرًا، وهي من صفات الإنسان، في صورة رائعة من صور التشخيص المعنوي.

ومن قصيدة (أشلاء متناثرة)، لمحمد حسن فقي، تطالِع ذلك التشخيص[2]:

قَدْ كُنْتُمَا رَيْحَانَتِي..فَأَنْتَشِي　　　بِالنَّفْحِ فِي الإِصْبَاحِ والإِمْسَاءِ

وَذَبُلْتُمَا..وَأَتَى الخَرِيفُ بِجَدْبِهِ　　　بَعْدَ الرَّبِيعِ يَعُجُّ بِالأَنْوَاءِ

حين يخاطب فقي ابنه وابنته الراحليْن، تأتي صورة التشخيص في البيت الثاني، من خلال قوله: (وأتى الربيع بجدبه)، إذْ شخَّص الخريف في صورة الإنسان الذي يأتي، فيُبرِز المعنى ويجعله أكثر ظهورًا.

---

١ - المرجع السابق ، ١/٢٥.

٢- الأعمال الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٩.

ومن التشخيص المعنوي، جاء قول ضياء الدين بن رجب[1]:

يَا حَمْزَةَ البِرِّ مَا أَبْقَى الزَّمَانُ هَوًى	أَعَزَّ مِنْكَ وَلَكِنْ بِرُّكَ البَاقِي
حُبًّا كَحُبِّكَ لاَ تَبْلَى مَطَارِفُهُ	جدِيدَةً نُسِجَتْ مِنْ دَمْعِ آمَاقِي

في البيت الأول، جاء تشخيص (الزمان) في صورة الإنسان الذي يحمل الهوى والحب لغيره، في صورة لنفي بقاء الحب في الحياة بعد رحيل ولد الشاعر (حمزة).

كما تحمل العبارة (ما أبقى الزمان هوًى) تجسيدًا للفظة (هوًى)؛ إذْ أتى بها في صورة شيءٍ مادي، يستبقيه الزمان ويحفظه.

وهذا شبيهٌ لقوله في سياق آخر، من (رباعية)[2]:

مَا حِيلَةُ المَرْءِ إِنْ مَدَّ الزَّمَانُ يَدًا	إِلَى الأَحِبَّةِ هَلْ عَتْبٌ علَى الزَّمَنِ
قَدْ كُنْتَ تَوْأَمَ نَفْسِي كَمْ فَرِحْتُ لَهَا	وَكَمْ حَزِنْتُ عَلَى مَا مَسَّ مِنْ حَزَنِ

خلع الشاعر على الزمان صورة الإنسان الذي يمدُّ يده بالعطاء والحب إلى الأحبة في صورة من صور التشخيص المعنوي.

ومن صور التجسيد قوْل عائشة التيمورية: [3]

سُتِرَ السَّنَا وَتَحَجَّبَتْ شَمْسُ الضُّحَى	وَتَغَيَّبَتْ بَعْدَ الشُّرُوقِ بُدُورُ
وَمَضَى الّذِي أَهْوَى وَجَرَّعَنِي الأَسَى	وَغَدَتْ بِقَلْبِي جَذْوَةٌ وَسَعِيرُ

١- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٣٠.

٢- المرجع السابق ، ص٤٢٤.

٣- ديوان عائشة التيمورية، ص ٢٠٧.

ففي صدر البيت الثاني، جاء تجسيد (الأسى)؛ من خلال تصوير الأحزان بالشراب الذي تتجرَّعه الشاعرة بعد رحيل ابنتها الغالية.

ومنه تشخيصها (الجوى)، تقول [1]:

وَارْحَمْ شَبَابِي إِنَّ وَالِدَتِي غَدَتْ   ثَكْلَى يُشِيرُ لَهَا الجَوَى وَتُشِيرُ
وَارْأُفْ بِعَيْنٍ حُرِّمَتْ طِيبَ الكَرَى   تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الجُفُونِ فُتُورُ

خلعت الشاعرة على لفظة (الجوى) [2] صفة الإنسان الذي يشير، في إشارة من الابنة لما آلت إليها حال أمها (الشاعرة)، فأفاد التشخيص جانبًا بلاغيًا، يظهر بجلاء في تصوير هذه الحالة من المرض والشحوب والاقتراب من الموت.

وممَّا تقدَّم، يستطيع المتلقِّي أنْ يُدرِك كيف أفاد الشاعر من جمال المعنى، حين يستشعِر ما أضافه التشخيص للصورة الفنية، والدور العظيم الذي يلعبه، إذْ "يتجلَّى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية، وإسباغ العواطف الإنسانية بقدر تفنُّن الشاعر في بثّ الحياة الإنسانية، وإلحاق الأعضاء، والأفكار، والأفعال، والصفات بالجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة"[3].

١- ديوان عائشة التيمورية، ص ٢٠٩.

٢- الجوى: هو داءُ القلْب. انظر: مقاييس اللغة، ٤٣٦/١.

٣- انظر: شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٧.

٢ - تراسُل الحواس:

يعني تراسُل الحواس "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى فتعطي المسموعات ألوانا، وتصيَر المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة"[١] وبذلك فإن التراسل يعطي الفرصة في استثمار حاستين أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة، مما يثري اللغة وينميها لفظاً ومعنىً لأنه يعني ضمناً نقل مفردات حاسة إلى أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة[٢].

ومن أبرز ما قُرِئَ في الشعر العربي، الإشارة إلى تراسُل الحواس عند الشاعر بشار بن برد (ت ١٥٠هـ) إذ تتداخل وظيفتا حاسة السمع والبصر تداخلاً فنيًا، فتعمل الأذن مكان البصر، فتنتج بسبب ذلك صورة فنية جميلة لافتة للسامع في قوله[٣]:

يَا قَومِي أُذُنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ وَالأُذْنُ تَعْشِقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَا

فجعل (الأذن) وهي حاسة السمع عاشقة بطريق الإسناد المجازي الاستعاري وأكَّد ذلك بتسابُق الحاستيْن (السمع والبصر) في تصويره للعشق، وكأن التعبير الشعري يجري مجرى الحقيقة، وبذلك يتجلَّى لنا مفهوم التراسل من حيث بنائه اللغوي والبلاغي فهو بناء قائم على المجاز اللغوي الاستعاري.

١- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م، ص٤١٨.

٢- ينظر: الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، وجدان عبد الإله الصائغ، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الموصل، بغداد، ١٩٩٨م، ص١٢٢.

٣- ديوان بشار بن برد، ناشره ومقدِّمه وشارحه ومكمِّله: محمد الطاهر بن عاشور، علَّق عليه: محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م، ٣١/١.

وبذلك يعدُّ التراسُل وسيلة غنية في إنتاج الدلالات الثرية، فضلاً عن إثارة نفسية مصدرها تعدُّد الحواس لدى المتلقي، وبذلك أيضًا يتحقَّق اشتغال أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها، وهو يتأمل النصَّ وأبعاده.

وقد برع الشعراء في توظيف تراسُل الحواس، حيث رأوا أنَّه يعدُّ "نقل ألفاظ وصفات متصلة بعالم معيَّن من عوالم الحسّ؛ كالسمع، والبصر، واللمس، وغيرها من الحواس إلى مجال آخر من مجالات الحسّ؛ كعونٍ قويٍّ على التعبير والإيحاء"[(١)].

إنَّ ما يدعو الشاعر إلى استخدام تراسُل الحواس، هو رغبته في التفرُّد والتميُّز عن باقي الشعراء؛ حيث "يحاول اختراق أسلوب الكتابة المستهلكة بأسلوب جديد يستخدم فيه تقنية تراسُل الحواس التي تعتبر لغة صافية تنطلق من قلب الشاعر لتصل إلى قلب المتلقي دون وسيط"[(٢)].

ومن المعروف أنَّ تراسُل الحواس "يعطي فرصة لاستغلال حاستيْن أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة؛ إذْ تتداخل وظيفتا حاسة السمع والبصر تداخُلاً فنيًّا، فتعمل الأذن مكان البصر، تنتج بسبب ذلك صورة فنية جميلة لافتة للسمع، وذلك يفتح نافذة شاسعة للتأمُّل في الحواس ومعطياتها"[(٣)].

وحين يُنعِم القارئ نظره في دواوين الشعر في العصر الحديث، يقف على نماذج من تراسُل الحواس، من خلال استخدام حاسة في مكان غيرها؛ لزيادة التأثير في أداء معنى، أو

١- ديوان بشار بن برد، ٣١/١.

٢- انظر: بلاغة تراسُل الحواس في القرآن الكريم، مقالة على موقع إلكتروني، أحمد فتحي رمضان، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل، العراق، رابط: http: //ebn-khaldoun.com

٣- رثاء الأب في الشعر العربي الحديث، ص١٥٧.

لإظهار الأسى والفجيعة في صورة أشدّ وأظهر، فيجعل الشاعر العين تحسُّ في حين أنَّ دورها الرؤية، والقلب يرى، في حين أنَّ دوره الإحساس...إلخ.

فمن ديوان سعاد الصباح، حين تصوِّر همَّها ولوعتها التي عاشتها أثناء رحيل ولدها بأنَّها شرابٌ يُسقَى، تقول[1]:

وَسَقَانِي الهَمَّ واللَّوْعَةَ مِنْ غَيْرِ حِسَابْ

رَبِّ غُفْرَانَكَ إِنْ كُنْتُ تَجَاوَزْتُ الصَوَابْ

جعلت الشاعرة الهم واللوعة شراب يُسقَى، فاستبدلت حاسة (الرؤية) بحاسة (التذوُّق)؛ مبالغةً في تصوير معاناتها وكأنَّها شراب مرٌّ تشربه وتتجرَّعه بموت ولدها.

واقرأ لمحمد مقدادي قوله[2]:

عَيْني علَى القَلْبِ مشْدُوهًا...ومُنْكَسِرًا   يَا حَسْرَةَ العَيْنِ؛ إذْ تَغْفُو علَى الرَّمَدِ

وَرَفَّةُ الجَفْنِ مَفْجُوعًا بِغُرْبَتِهِ   يَرْنُو إِلَى الأُفْقِ، والآفَاقِ لَمْ تَرِدِ

في هذيْن البيتيْن استخدم الشاعر تراسُل الحواس أكثر من مرة، ففي عجز البيت الأول، جعل العين تتحسَّر، وذلك إحساس القلب، في قوله (يا حسرة العين). وفي البيت الثاني، جعل الجفن يتفجَّع كالقلب الذي يأسى ويتألَّم، في قوله (ورفَّة الجفن مفجوعًا).

١- ديوان سعاد الصباح، ص١٦٤.

٢ – ديوان محمد مقدادي، ص١.

وللتيمورية تعريج على تراسُل الحواس، تقول على لسان ابنتها "توحيدة"[1]:

وَتَجَلَّدِي بِإِزَاءِ لَحْدِي بُرْهَةً فَتَرَاكِ رُوحٌ رَاعَهَا المَقْدُورُ

في عجز البيت جعلت الشاعرة الروح التي (تحسُّ) وتشعر (ترى)، وكأنَّها عينٌ تستطيع الرؤية.

كما تستخدم تراسُل الحواس في موضع آخر، تقول[2]:

طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتُ الرَّدَى سَحَرًا وأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ

فَتَنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ وَجُنُاتُ خَدٍّ شَانَهَا التَّغْيِيرُ

فَذَوَتْ أَزَاهِيرُ الحَيَاةِ بِرَوْضِهَا وَانْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرُ

لَبِسَتْ ثِيَابَ السُّقْمِ فِي صِغَرٍ وَقَدْ ذَاقَتْ شَرَابَ المَوْتِ وَهْوَ مَرِيرُ

في عجز البيت الأخير (ذَاقَتْ شَرَابَ المَوْتِ وَهْوَ مَرِيرُ)، استطاعت الشاعرة التلاعُب باستخدامات الحواس، فجعلت السقم الذي (يُحسّ) و(يُرى) شرابًا (يتذوّق) وذلك للتأكيد على مرارة فترة مرض ابنتها العروس، وما عانته قبل رحيلها.

ولضياء الدين بن رجب وقفاتٌ مع تراسُل الحواس، فها هو يخاطب ولده "حمزة" قائلاً: [3]

اِقْرَأْ خَوَاطِرَ نَفْسٍ أَنْتَ مُهْجَتُهَا وَاسْمَعْ حَدِيثَكَ العَذْبَ كَيْفَ يَسْتَعِرُ

١- ديوان عائشة التيمورية، ص٢١٠.

٢- المرجع السابق، ص٢٠٨.

٣- ديوان ضياء الدين بن رجب ، ص٤٢٢.

وَأَشْهِدْ أَبَاكَ الذِي مَا عَاشَ يُبْصِرُهَا حَقَائِقَ أَنْتَ فِيهَا السَّمْعُ وَالبصَرُ
أَنْتَ الرُّؤَى لَمْ تَغِبْ عَنِّي مَشَاهِدُهَا أَنْتَ الهَوَى عَزَّ فِيهِ الوَرْدُ وَالصَّدْرُ
واللهِ لَمْ تَنْأَ رُوْحًا صَافِيًا عَذْبًا وَإِنْ نَأَتْ بِكَ عَنِّي الذَّاتُ وَالصُّوَرُ

ففي البيت الثاني، جعل الخواطر والحقائق التي كان يحملها في صدره لولده الذي غاب عنه بأشياء (يبصرها)، فقد وظَّف هنا حاسة (الرؤية) والإبصار في موطن الحسّ والإدراك.

وحين يتذكر نداء الابن الغائب، يقول[1]:

أَبَا حَمْزَةَ أَحْلَى نِدَاءٍ يَشُدُّنِي إِلَيْكَ وَإِنْ لَمْ تَنْأَ عَنِّي ثَوَانِيَا
فأَنْتَ بِحِسِّي غَيْرُ مَا أَنْتَ...إِنَّهُ بِنَفْسِي حَيَاةٌ تَسْتَجِيبُ نِدَائِيَا

من أجل تصوير جمال صوت ولده، يخلع عليه صفة (التذوُّق)، فيقول (أحلى نداء)، فيُكسبه حلاوة، ويزيد من استمتاع أذنه به.

ويقول أيضًا: [2]

يَا رَضِيًّا رَاضَتْ شَمَائِلُهُ البِيضُ مَعَانٍ مِنَ البُنَوَّةِ أَسْمَى
يَا حَفِيًّا بِوَالِدَيْهِ تَسَامَى بِهَوَاهُ الحَبِيبِ رُوحًا وجِسْمَا
يَا لَبِرٍّ مُقَطَّرٍ أَتَمَلاَّهُ بِسِرِّ الحَيَاةِ صَحْوًا وَنَوْمَا
مِلْءُ عَيْنِي وَمِلْءُ رُوحِي فَقَدْ زَادَ جَلاَءً وَإِنْ تَحَجَّبَ وَهْمَا

١- المرجع السابق، ص٤٢٥.
٢- نفسه، ٤١٧.

في البيت الثالث، أراد ابن رجب أنْ يستحضِر برّ ولده الراحل به، فقال (يَا لَبِرٍّ مُقَطَّرٍ أَتَمَلاَّهُ)، فجعل البرّ الذي (يُحسُّ ويُدرَك) في صورة المرئي (أتملاَّه)؛ وذلك للتأكيد على صفة البرّ التي كانت متأصِّلة في ولده (حمزة).

ومن قصيدته (أفول الأقمار عام ٧٣)، يقول: [١]

ذَكَرْتُ بِكَ الرَّحْمَنَ مُسْبِغَ ظِلِّنَا	بِمَنْ أَتَرَجَّى ظِلَّهُ ظِلَّ ضَيْغَمِ
بِمَنْ أَتَّهَدَّاهُ بِمَجْدٍ مُرَحَّبٍ	يَطِيبُ بِذِكْرَاهُ الشَّذَى الْمُفَغَّمِ
وَأَسْجُدُهَا للهِ سَجْدَةَ شَاكِرٍ	رَأَى الشُّكْرَ لِلنُّعْمَى حِمَى الْمُتَحَرِّمِ

في عجز البيت الأخير، يجعل الشكر وهو (المسموع صوتًا) شيئًا (مرئيًا)، فيقول (رأى الشكر للنعمى حمى المتحرِّم)، فوضع (رأى) في موضع (سمع)؛ حيث استفاد من المعنى الشامل لكلمة (رأى)، والتي تعني الرؤية الدالة على اليقين، تقوية للمعنى وزيادة في تأكيده.

هكذا ينال (تراسُل الحواس) حظًّا لا بأس به في مراثي شعراء العصر الحديث بعامة، -وابن رجب بشكل خاص-؛ إذْ وجدوا فيه وسيلة للتأكيد على خواطرهم وأحاسيسهم، وإبرازها في صورة غير معتادة للمتلقِّي.

وهذا وليد الأعظمي يسترجِع ذكريات ولده الخالدة، يقول: [٢]

واللهُ قَدْ أَنْشَــأَكَ فِــي نَجْــوَةٍ	مِنْ غَمْرَةِ الجَهْلِ وطَــيْشِ الشَّــبَابِ

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٠.

٢ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦-٢٩٧.

وَزَانَــكَ البَــارِي بِأَلْطَافِــهِ فَكُنْتَ بِــالطُّهْرِ كَمَــاءِ السَّــحَابِ
تَنْأَى حَيَاءً عَنْ سَــمَاعِ الخَنَــا وَبَاطِلِ القَــوْلِ وفُحْــشِ السِّــبَابِ
وَلَــمْ تَفُــهْ إلاَّ بِمَــا يُشْــتَهَى مِنَ الحَــدِيثِ السَّــائِغِ المُسْــتَطَابِ

ففي البيت الأخير، يأتي الشاعر بــ(التذوُّق) في موضع (الصوت)، في قوله (من الحديث السائغ المستطاب)؛ وذلك ليبالِغ في وصف طلاوة حديث ولده وجماله، في صورة جميلة من توظيف تراسُل الحواس، واستغلالها لتقوية المعنى وزيادة الوصف فيه.

أمَّا محمود روسان، فقد أتى بالشمّ مكان الرؤية، يقول: [1]

عَامٌ مَضَى قَبْلَ الوَفَاةِ وَلَمْ أَشِمْ وَجْهَ ابْنَتِي...هَلْ يَصْعُبُ الإِيضَاحُ
عَامٌ وَشَوْقُ الوَالِدَيْنِ مُوَزَّعٌ تَذْرُوهُ مِنْ طُولِ الفِرَاقِ رِيَاحُ
فَلَهُ جَنَاحٌ فِي "الشَآمِ" مُظَلِّلٌ ولَهُ "بِعَمَّانٍ" يَظَلُّ جَنَاحُ

في قوله (و لم أشِمْ وجه ابنتي) صورة جميلة من تراسُل الحواس؛ إذْ استخدم حاسة (الشمّ) في موطن (الرؤية)؛ وهو تعبير أبوي حاني، يؤكِّد مدى حنينه لتحسُّس وتشمُّم وجه الابنة التي غابت عنه.

وعند محمد حسن فقي استغلالٌ رائع لتراسُل الحواس، حين ننعِم النظر في قوله يرثي ابنته الفقيدة[2]:

١- ديوان محمود الروسان، ص٢٤.

٢- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، ص٤٣٦.

أَبُنَيَّتِي..إِنْ عُدْتِ بَعْدَ الفَرْحَةِ العَصْمَاء..ذِكْرَى
قَدْ كُنْتِ شُكْرًا فِي الـــ جَوَانِحِ..فاسْتَحَلْتِ بِهِنَّ صَبْرَا
وَغَدَوْتِ فِي قَلْبِي... وَقَلْبِ العَاشِقِيكِ جَوًى وَجَمْرَا
فَلَأَنْتِ أَنْتِ الرَّوْضُ يَنْفُخُ فِي الصُّدُورِ شَذًى وَعِطْرًا

في نهاية هذه المقطوعة الحزينة، تأتي الصورة المتداخِلة الحواس، فحين تطالع قوله (الروض ينفخ)، تُدركُ أنَّ الذي يُنفَخ (صوتٌ)، فإذا به (شذًى وعطرًا)؛ أي (شمٌّ)، كما أنَّ هذا النفخ في الصدور (الحسّ)، وليس في (الأنوف) كما هو معتادٌ. وفي هذا توظيف حسنٌ لتقنية (تراسُل الحواس)؛ لتؤدِّي كل هذه الوظائف البديعة، وتُثرِي الجانب البلاغي وتعمل على إيصال المعنى إلى ذروة الوصف.

وتتبادل الحواس أدوارها لدى فقي، فترصد عدسة الباحثة قوله[1]:

كَيْفَ أَلْهُو..وَسُيُوفِي حُطِّمَتْ وَيَرَاعَاتِي..وَنَبْلِي..وَالْقَنَـــــا
فَتَرَانِي أَعْزَلاً فِي سَاحَتِي وَتَرَانِي فِي بَيَانِي أَلْكَنَا

في عجز البيت الثاني، تبدَّلت حاسة (الرؤية) بحاسة (السمع)؛ إذِ البيان والكلام أصوات تُسمَع، ولكنه عبَّر بـــ(تراني)؛ أي تجدني؛ زيادة في تبيان حاله بعد فقدان ولده.

ويستبدِل عبد الفتاح عمرو (الصوت) بـــ(اللمس) باليد، يقول[2]:

رَبَّـــاهُ إِلَيْــــكَ أَمُــــدُّ يَــــدِي بِسُــــؤَالِكَ سِــــرًّا وَجِهَــــارَا
اُرْزُقْنــــي العَفْــــوَ فَــــذَا كَبِــــدِي مَــــا عَــــادَ يُطِيــــقُ الأَوْزَارَا

١- الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، ص٤١٦.

٢- ديوان اللظى، لعبد الفتاح عمرو، ص٤٤.

فالطبيعي أنْ يقول (أمدُّ صوتي بسؤالكَ سرًا وجهرًا)، حيث السؤال صوتٌ، ولكنه آثر أنْ يعبِّر بمدّ (اليد)، في تراسُل للحواس، باستبدال حاسة (السمع) بحاسة (اللمس)؛ وهذا يغلب على بلاغة الشعراء؛ حيث اعتاد الناس على أنَّ مدّ اليد يواكِب السؤال؛ وخاصةً إذا كان المسئول هو ربّ الناس –تبارك وتعالى-.

بعد هذا العرض، يتأكّد للقارئ أهمية استخدام الشعراء لـــ(تراسُل الحواس)؛ فقد أعانتهم على تصوير مآسيهم وأحاسيسهم، وقامت بدور فعَّال في لفت نظر السامع والمتلقِّي لتأمُّل المعاني، من خلال "نقل ألفاظ وصفات متصلة بعالم معين من عوالم الحسّ كالسمع، والبصر، واللمس، وغيرها من الحواس إلى مجال آخر من مجالات الحسّ كعون قوي على التعبير والإيحاء"[١].

٣ - التشبيه:

"الشين والباء والهاء أصلٌ واحدٌ يدلُّ على تشابُه الشّيء وتشاكُلِهِ لوناً وَوَصْفاً. يقال شِبْه وشَبَه وشَبيه. والشّبَهُ من الجواهر: الذي يشبه الذّهَب. والمُشَبِّهَات من الأمور: المشكلات. واشتبه الأمرانِ، إذا أَشْكَلاَ. وممّا شذّ عن ذلك الشّبَهَانُ"[٢].

وأمَّا صاحب المصباح، فقد تناول ذلك بقوله: "شَبَّهْتُ الشيء بالشيء أقمته مقامه لصفة جامعة بينهما وتكون الصفة ذاتية ومعنوية فالذاتية نحو هذا الدرهم كهذا الدرهم وهذا السواد كهذا السواد والمعنوية نحو زيد كالأسد أو كالحمار أي في شدته وبلادته

١- انظر: الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينات الهجرية، دراسة موضوعية وفنية، محمد بن حمود بن محمد حبيبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤١٥هـــ، ص٣٦٥.

٢- مقاييس اللغة، ٣/١٨٩.

وزيد كعمرو أي في قوته وكرمه وشبهه وقد يكون مجازا نحو (الغَائِبُ كَالَمْعْدُومِ) و(الثَّوْبُ كَالدِّرْهَمِ)؛ أي قيمة الثوب تعادل الدرهم في قدره و(أَشْبَهَ) الولد أباه و(شَابَهَهُ) إذا شاركه"[1].

وقد ذكر العلاَّمة القزويني في الإيضاح أنَّ التشبيه يعني: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى... وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه كقولنا زيد كالأسد أو كالأسد بحذف زيد لقيام قرينة وما يسمى تشبيها على المختار كما سيأتي وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه وكان اسم المشبه به خبرا للمشبه أو في حكم الخبر كقولنا زيد أسد وكقوله تعالى (صم بكم عمي) أي هم"[2].

"وقد اعتنى العرب القدماء بالتشبيه عناية فائقة، بأنْ أتى كثيرًا في كلامهم، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يُبعَد"[3].

وأدَّى هذا الاهتمام البالغ بالتشبيه من لدُن قدماء العرب إلى أنْ صـيَّروهُ ميزانًـا لجودة الشعر.

وليس يساورنا أدنى شكٍّ بالقيمة الجلية للتشبيه وتقريبه للمعاني، ومساهمته في جمال أسلوبها، وحُسن سبكها، وجودة صياغتها.

١- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المكتبة العلمية، بـيروت ٣٠٣/١.

٢- الإيضاح في علوم البلاغة، ١/ ٢٣٣.

٣- الكامل في البلاغة والأدب، للإمام أبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ)، ت: محمـد أحمـد الدَّلالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٤، ٢٠٠٤م، ٩٣/٣.

وإذا كان الأبناء هم أغلى ما يملك الآباء، فمن الطبيعي أنْ تمتلئ أشعار الرثاء بتشبيهات الشعراء لأبنائهم في إطار رثائهم، وقد أكثر شعراء العصر الحديث من توظيف التشبيهات لأبنائهم الراحلين، فهم شموس الحياة، وصباحها، وفجرها، نورها...إلخ.

ففي قصائد رثاء الأولاد، تجد أنّ الشعراء قاموا بتوظيف العديد من أدوات التشبيه؛ ليُخرجوا لنا صورًا فنية مؤثِّرة في النفوس، تَنُمُّ عن الأسى والحزن البالغيْن اللّذيْن يقبعان خلف ذلك التشبيه.

ولعلَّ أبرز ما ورد عند زكي قنصل، ما يرثي به ابنته (سعاد) [1]:

أَهْلاً عَرُوسَوسِ الفَجْرِ...، أَهْلاً بِالصَّبَاحَةِ وَالصَّلاَح

هَاضَ الأَسَى جُنْحِي، فَلَمَّا جِئْتِ طِرْتُ بِلاَ جَنَاح

وَتَكَاثَرَتْ فِيَّ الجِرَاحُ....... فَكُنْتِ بُرْءًا لِلْجِرَاح

في البيت الثاني، شبَّه الشاعر (سعاد) ابنته الراحلة بعروس الفجر، على صورة التشبيه البليغ؛ إذْ جاء التشبيه مباشرًا من دون ذكر أداة الشبه، في تصوير منه لها بالوضاءة والنور.

ومنه أيضًا قوله[2]:

أَسُعَادُ هَلْ أَحْلَى مِنْ اسْمِك بَيْنَ أَسْمَاءِ البَشَرِ؟

لَكَأَنَّهُ أُهْزُوجَةٌ........ نَشْوَى عَلَى شَفَةِ الوَتَر

١- ديوان زكي قنصل الموسوعة الشعرية الكاملة، ١/٧.

٢- المرجع السابق، ١/٧.

جاء البيت الثاني يحمل تشبيهًا مفردًا، شبّه فيه اسم ابنته سعاد بأهزوجة جميلة تُعزَف على لحن موسيقي جميل، ترتاح له النفس.

وفي ثنايا مناجاة الشاعر (لأرجوحة سعاد)، يقول[1]:

أُرْجُوحَةِ الكَرَوَانِ هَدَّمَنِي الأَسَى ... إلاَّ بَقِيَّةَ مَدْمَعٍ هَتَّانِ
يَجْرِي عَلَى قَبْرِ الحَبِيبِ وَلَمْ يَكُنْ ... لَوْلاَهُ بالجَارِي وَلاَ الجَرْآنِ
إنِّي لَيَجْرَحُ مُقْلَتِي وَيَمُضُّنِي ... مَرْآكِ بَيْنَ مَخَالِبِ الأَشْجَانِ
شَوْهَاءَ خَافِتَةَ الصَّدَى كَقَصِيدَةٍ ... جَوْفَاءَ عَاطِلَةٍ مِنَ الأَوْزَانِ

يحمل البيت الأخير من هذا المقطع صورة تشبيه تمثيلي؛ وفيه صوَّر الشاعر صورة الأرجوحة وهي مشوَّهة المنظر خالية من الصوت والحركة والجمال، بقصيدة لا روح في ألفاظها وعباراتها ومعانيها، ولا تستقيم أوزانها.

أمَّا "البردوني"، فقد وجد التشبيه مكانه في رثائه ولده، يقول: [2]

طِفْلٌ كَعُصْفُورِ الرَّوَابِي طَوَى ... رِدَا الصِّبَا مِنْ قَبْـــلِ أَنْ يَرْتَـــدِي

ففي صدر هذا البيت قوله (طفل كعصفور الروابي)، جاء التشبيه مباشرًا، وهو تشبيه مفرد، صوَّر فيه ولده بأنّه كان ينعم بحياة ناعمة، وحرية مطلقة، يحلِّق في سعادة مثل العصفور العاشق للتحليق في المرتفعات والحالم بالغد المشرق.

ومثل هذا التشبيه المفرد، قوله[3]:

تَدَافَعَ الطِّفْلُ إِلَى قَبْرِهِ ... فَنَامَ تَحْتَ الصَّـــمْتِ كَالجَلْمَـــدِ

---

١ – ديوان زكي قنصل، ١/٣١.

٢– ديوان عبد الله البردوني، ١/ ٤٧٦.

٣– المرجع السابق، ص ٤٧٧.

شهد الشطر الثاني من هذا البيت صورة تشبيه؛ إذْ صوَّر الشاعر الطفل وهو جاثم في قبره في سكون وصمت وبلا حِراك، كقطعة الصخر التي لا تتحرَّك، فهي بلا روح وهذا وجه الشبه الذي قصده الشاعر.

وانظر إليه كذلك وهو يقول: [1]

مَضَى كَطَيْفِ الفَجْرِ لَمْ يَقْتَطِفْ ... مِنْ عُمْرِهِ غَيْرَ الصِّبَا الأَرْغَدِ

لَمْ يَطْعَمِ الدُّنْيَا وَلَمْ يَدْرِ مَا ... فِي سُوقِهَا مِنْ جَيِّدٍ أَوْ رَدِي

حَبَا مِنَ المَهْدِ إِلَى لَحْدِهِ ... لَمْ يَشْقَ فِي الدُّنْيَا وَلَمْ يَسْعَدِ

في الشطر الأول من البيت الأول، تجد التشبيه المفرد (مضى كطيف الفجر)، وهو تشبيه مفرد، نجح فيه الشاعر؛ إذ اختار المشبه به (طيف الفجر)؛ وذلك لما يتميَّز به طيف الفجر من النقاء والصفاء، كما أنَّه لا يدوم طويلاً، وتلك هي الحالة التي يعانيها الشاعر من اختطاف الموت لولده صغيرًا.

ومن صور التشبيه البليغ، ما جاء عند فقي، حين يتدفَّق حنينه لولده[2]:

كَانَ ظِلِّي مِنَ الحَرُورِ، وَمُذْ غَابَ ... انْطَوَى الظِّلُّ، واحتَوَتْني الحَرورُ

وَاعْتَرَاني مِنَ الحُضُورِ غِيَابٌ ... وَاعْتَرَاني مِنَ الغِيَابِ حُضُورُ

لَسْتُ أَدْرِي..وَقَدْ تَمَلَّكِني الحُزْنُ ... أَيُومٌ أَطَّلَ........أَمْ شُحْرُورُ

١- ديوان عبد الله البردوني، ص ٤٧٨.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، لمحمد حسن فقي ، ص٤١٥.

استهلَّ الشاعر هذا المقطع بتشبيه بليغ؛ إذْ صوَّر ولده بأنه كان بمثابة الظِّلِّ الذي يستظلّ به إذا اشتدَّ حرُّ الحياة، من أجل ذلك، جاء بالتشبيه مباشرًا، دون استخدام أداة النداء، تذكيرًا بهذه المكانة الكريمة التي كانت للولد في حياة أبيه.

ويُجيد حسين سرحان توظيف التشبيه، يقول: [1]

أُرِيدُ أَسْلُو، فَهَلْ ذِكْرَاكِ مُسْعِفَتِي؟	ذِكْرَاكِ نَارٌ تُذِيبُ القَلْبَ حَمْرَاءُ
لَكَمْ تَأَسَّيْتُ وَالتَّأْسَاءُ ذَاهِبَةٌ	سُدًى، وَلاَ تَنْفَعُ المَحْزُونَ تَأْسَاءُ

في الشطر الثاني من البيت الأول، جاء سرحان بقوله (ذكراك نار تذيب القلب حمراء)، وهي تشبيه ممتدّ، صوَّر فيه ذكرى ابنته (مزنة) بنار، وتلك النار الحمراء من شدة لهيبها، تصهر قلبه وتذيبه. وهي صورة يتجلّى فيها الألم والحزن، الذي يعتصر المشاعر والأحاسيس.

ومن صور التشبيه، ما تطالعه في قول وليد الأعظمي[2]:

قَدْ كُنْتَ كَالنَّحْلَةِ فِي رَوْضِهَا	وَأَنْتَ فِي سَاحِ الوَغَى لَيْثُ غَاب
كَمْ لَيْلَةٍ بِتَّ بِهَا سَاهِرًا	تَرْوِي لَنَا مَا يَسْتَثِيرُ العُجَاب

في البيت الأول، تجد التشبيه المفرد في قوله (كنت كالنحلة)، وظاهرٌ من العبارة أنَّه يشبِّه ولده الفقيد بالنحلة؛ إذْ وجه الشبه الحركة الدائبة المستمرة.

١- من ديوان الطائر الغريب، لحسين سرحان، ص٣٩.

٢- ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٧.

أمَّا في عجز البيت، فتلمس التشبيه البليغ، في قوله (وأنت في ساح الوغى ليث غاب)، فتشبيه الفقيد بليث الغابة الشديد جاء مباشرًا، دون الحاجة إلى استخدام أداة التشبيه.

ممَّا لا ريب فيه أنَّ التشبيه من أقرب عناصر البيان التي يلجأ إليها الشعراء بعامة ولا سيَّما شعراء المراثي؛ إذْ يجدون في تشبيههم لأولادهم -بالعديد من الصور والأخيلة- متنفسًّا لأحزانهم وآلامهم.

٤ - المبالغة:

المبالغة لغةً:

"بلغَ الشيء يَبْلغُ بُلوغًا وبَلاغًا وصَل وانْتَهى وأَبْلغَه هو إبلاغًا هو إِبلاغًا وبلَّغَه تَبْليغًا... قال الهرويّ أراه من المُبالِغين في التبْليغ بالَغَ يُبالغُ مُبالغةً وبلاغًا إِذا اجْتَهد في الأَمر والمعنى في الحديث كلُّ جماعةٍ أَو نفس تُبلِّغ عنا وتُذِيع ما تقوله فَلْتبلِّغْ ولْتحْكِ، وأَمَّا قوله -عزَّ وجلَّ- (هذا بَلاغٌ للناس ولِيُنْذَرُوا به)؛ أَي أَنزلناه لِيُنْذَر الناسُ به"[1].

وأمَّا ابن فارس، فقال: "وكذلك البَلاغَة التي يُمْدَحُ بها الفَصِيحُ اللّسان؛ لأنّه يبلُغُ بها ما يريده، ولي في هذا بلاغٌ أي كِفاية. وقولهم بلَّغَ الفارسُ، يُرَادُ به أنّه يمدّ يدَه بعِنانِ فرَسِهِ، لِيَزيد في عَدْوِهِ. وقولهم تبلَّغَتِ القِلَّة بفلانٍ، إذا اشتدَّتْ، فلأنه تناهِيها به، وبلوغها الغاية"[2].

١- لسان العرب، ٨/٤١٩.

٢- مقاييس اللغة، ١/٢٨١.

المبالغة اصطلاحًا:

هي " تهويل المشهد، بحيث تبدو الصورة أكبر، إذا ما قِيسَت بحجمها الطبيعي، وقد وظّفها شعراء العصر في مراثيهم؛ لبيان قيمة وقدر المرثي؛ إذْ بموته فقدوا كنوز علم ومعرفة؛ ومنها ما جاء في قول أحدهم[1]:

طَلَعْتَ عَلَى الْبَرِيَّةِ شَمْسَ عِلْمٍ فَلاَ عَجَبٌ مَصِيرُكَ للأُفُولِ

وفي السياق نفسه، يقول الشاعر في رثاء العسقلاني[2]:

بَكَيْتُ عَلَى فِرَاقِكَ كُلَّ يَوْمٍ وَأَمْلَيْتُ الجِفَانَ مِنَ الجُفُونِ

وَلَوْ كَانَ الْبُكَاءُ بِقَدْرِ شَوْقِي لَمَلَأْتُ العُيُونَ مِنَ العُيُونِ

فإنَّ هذه الدراسة ستلقي الضوء على المبالغة في أشعار الرثاء في العصر الحديث، ممَّثلةً في بعض النماذج التي تلقي الدراسة الضوء عليها؛ كأحد محاور البحث في تشكيل الصورة الفنية.

فمن المبالغة ما جاء في قول زكي قنصل[3]:

أَسُعَادُ هَلْ أَحْلَى مِنْ اسْمِك بَيْنَ أَسْمَاءِ البَشَرِ؟

لَكَأَنَّهُ أُهْزُوجَةٌ........ نَشْوَى عَلَى شَفَةِ الوَتَرِ

١- نظم العقيان في أعيان الأعيان، لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك ١٩٢٧م، ص١٥٤.

٢- الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي، ت: إبراهيم باجس عبد المجيدن دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط١، ١٢٣/٣.

٣- ديوان زكي قنصل، ٧/١.

جاء البيتان يحملان المبالغة، وتعليلها؛ فقد بالغ الشاعر في وصف ابنته (سعاد) حتى أنَّها أحلى اسم بين أسماء البشر، ويرى أنَّ علة ذلك تكمُن في أنها اسم جميل يملأ حياته وقلبه بالفرح والبهجة.

كذلك من المبالغة في شعر زكي قنصل[1]:

سَرِيرَ الحَبِيبَــةِ مَــاذَا القُطُــوبُ ... لَيَجْرَحُ عَيْنِي انْكِسَارُ الغُرُوب
أَبَحْنَاكَ لِلْعَنْكَبُوتِ وَكَانَتْ ... تَحُجُّ إِلَى كَعْبَتَيْكَ القُلُوب
لَكَمْ هَدْهَدَتْكَ رِيَــاحُ الشَّــمَالِ ... وَكَمْ رَاقَصَتْكَ رِيَاحُ الجَنُوب!
وَكَمْ هِجْتَ زَهْوَ الهِزَارِ الطَّرُوبِ ... بِزَغْلُولِهِ المُشْرَئِبِّ اللَّعُوب!

في هذه الأبيات، تلمس المبالغة في الوصف والتشبيهات مرتيْن: الأولى، تتمثَّل في البيت الثاني، إذْ يقارن الشاعر بين حالة السرير قبل رحيل صاحبته عنه، وبعد هجره وتركه للعنكبوت يُعشِّش فيه. يقول (وكانت تحجُّ إلى كعبَتَيْك القلوب): فلم يكتفِ بوصف صاحبة السرير بأنَّها كانت كعبة يؤمُّها الجميع حبًا وشوقًا، بل جعل السرير كعبةً معها، وهو المكان الذي كانت تُزَار فيه الراحلة.

وللمبالغة مكانها في رثاء عبد الله البردوني لولده[2]:

أَهَلَّ فِي بَدْءِ الصِّبَا فَانْطَفَى ... لَمْ يَهْــدِ حَيْــرَانَ وَلَــمْ يَهْتَــدِ

١- المرجع السابق، ١/٢٥.

٢- ديوان عبد الله البردوني، ١/٤٧٦.

ففي الشطر الثاني مبالغة في قوله (لَمْ يَهْدِ حَيْرَانَ وَلَمْ يَهْتَدِ)؛ دلالة على منتهى الصغَر والبراءة.

وحين يصوِّر "البردوني" الحزن الأسري الكامل، يقول: [1]

هُنَا ثَوَى الطِّفْلُ وَأَبْقَى أَبًا — يَبْكِي وَأُمًّا فِي البُكَا السَّرْمَدِي

تَقُولُ فِي أَسْرَارِهَا أُمُّه: — لَوْ عَاشَ سَلْوَى اليَوْمِ، ذُخْرُ الغَد!

ليس هناك مبالغة أقوى ممَّا جاء البردوني في الشطر الثاني من البيت الأول؛ إذْ جعل الأب يبكي، والأم حُكِم عليها أنْ تبكي بلا نهاية.

وقد وقف البحث على نموذج للمبالغة في شعره، حين يصل لمرحلة من الانهيار والاستسلام للأحزان، فيفقد صوابه، يقول: [2]

إِذَا أَتَى القَدَرُ المَحْتُومُ مُنْتَقِمًا — أَنْشَبْتُ فِيهِ أَظَافِرًا تُمَزِّقُهُ

في ظلِّ سيطرة الحزن والآلام على قلب الشاعر، يُقرِّر أنَّه سيواجه القدر بأظافره التي تمزِّقه، في تعبير مخالف للمنطق، ولا يتَّفق مع تعاليم الشرع والإيمان.

ومن المبالغة، ما جاء على لسان التيمورية، في مستهلّ رثائها لابنتها[3]:

إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ العُيُونِ بُحُورٌ — فَالدَّهْرُ بَاغٍ وَالزَّمَانُ غَدُورُ

فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقَّ مِدْرَارُ الدِّمَا — وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورُ

١- المرجع السابق، ص ٤٧٧.

٢- شعر حسين سرحان، ص١٥٢.

٣- ديوان عائشة التيمورية، ص ٢٠٧.

انظر هذه المبالغة في قول الشاعرة في الشطر الأول من البيت الأول، تجد هذا التصوير للدموع التي تسيل بالبحور، في إبراز للكم الهائل من البكاء على الابنة التي فارقت الحياة، وهي العروس التي كانت تجهِّزها لعرسها.

لا ريب أنَّ الابن هو أغلى ما يملك الأب والأم، فهو أحبُّ إليهما من نفسيْهما لذلك فإنَّ المبالغة في الوصف تأتي غالبًا من قِبَل الوالديْن، حتَّى في حياة الولد، فهما لا يريان في الدنيا أجمل منه، ولا أحسن وصفًا.. فما بالك إذا كان هذا الغالي قد فارق حياتهما، وشطَّ مزاره، فإنَّ نار الفرقة والحرمان تُذكِي التصويرات والأخيلة، وتكون المبالغة، وهذا ما وقفت عليه الدراسة من خلال استعراض بعض هذه النماذج في رثاء شعراء العصر الحديث لأولادهم.

وبعد هذا العرض، يمكن القول بأنَّه قد تشكَّلت الصورة الفنية كاملةً في رثاء الأولاد في الشعر الحديث، ومن خلال الوقوف على النماذج المختارة، تستشعِر اكتمال الصورة الفنية التي التحمت شعريًا لأداء الأدوار البلاغية المنوط بها إخراج العمل الفني في أبرز صورِه؛ بدليل أنّك تجد عبارة واحدة، يتم فيها توظيف عناصر فنية عديدة؛ من تشخيص وتشبيه، واستعارة، ومبالغة.

المبحث الثالث
تشكيل البنية الإيقاعية

تُضفِي الموسيقى على اللغة الشعرية رونقًا وجمالاً، حتى إنَّه لا يستوي الشعر إلاَّ بها فهي "وعاء الشعر منذ أنْ كان، بل إنّها سبقته، حين كان الإنسان ينغِّم أصواته المُبهَمة ليحملها حاجاته وأحاسيسه...". [1] وعلى هذا النحو، يمكن تخيُّل هذا الارتباط الوثيق بين الموسيقى والشعر؛ إذْ "كان الوزن والقافية باعتبارهما ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشعر". [2] وقد رأى ابن عبد ربه "أنَّ النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلمَّا ظهر، عشقته النفس، وحنَّت إليه الروح، ولذلك قال أفلاطون: لا ينبغي أنْ تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضًا، ألا ترى أنَّ أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم، ترنَّموا بالألحان". [3]

وممَّا لا ريب فيه أنَّ الموسيقى "أسرع نواحي جمال الشعر أثرًا في النفس؛ لما فيها من جرس الألفاظ، وانسجام منتظِم من تردُّد بعض المقاطع بقدر معيَّن"[4].

إنَّ عنصر الموسيقى الشعرية في القصيدة بوجه عام "له شأن كبير في الدلالة على مدى تدعيم العلاقات الداخلية بعضها لبعض، كما أنَّ له دوره الضخم في التعبير، والتأثير"[5]. فالموسيقى "هي جوهر الشعر، والفرق الأساسي بينه وبين النثر"[6]، وهي "وعاء الشعر الذي يتخلَّق في حناياه"[7].

---

١ – موسيقى الشعر العربي، نعمان القاضي، ووحيد عبد الحكيم الجمل، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٨٠م، ص١٧.

٢ – أصول النقد العربي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٧٣م، ص٣١٨.

٣ – العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، المطبعة الشرقية، د.ط، ١٣٠٥هـ، ٢/١٧٧.

٤ – موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٣١.

٥ – رثاء الأسرة في شعر ابن حمديس الصقلي، مصلح بن بركات المالكي، رسالة ماجستير، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٢٣٧.

٦ – شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورى، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٧٢.

٧ – فصول في الشعر والنقد، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٠١.

و لم يختلف على أهمية الموسيقى ومنزلتها من الشعر أحدٌ من الشعراء والنقّاد؛ "لأنّ الموسيقى أداة فنية في يد الشاعر، من خلال تحكُّمه فيها يستطيع الإبداع، وإذا أخفق في اختيار الموسيقى، فإنَّ قصيدته لا تجذِب المتلقِّي لقراءتها"[1].

وليس ثَمَّة خلاف على أنَّ الموسيقى تعدُّ من العناصر الأساسية في صقل الشعر وتمييزه بخصوصية، تميِّزه عن جميع فنون القول الأخرى، فالناحية الموسيقية "تكتسب أهمية خاصة في الشعر العربي؛ نظرًا لطبيعة نشأته الغنائية ذات الاتصال الوثيق بهموم النفس وصبواتها"[2].

وهنا لا بدَّ من التمييز بين "نوعيْن من الموسيقا؛ موسيقى خارجية؛ أي نغم أساسه عددٌ من التشكيلات التي تشكِّل الوزن أو البحر الشعري، وموسيقا داخلية تنشأ عن جرس الألفاظ وتناغُم إيقاعها".[3]

كما أنَّ للتكرار فائدته الجمالية في العمل الأدبي؛ لما له من تأثير قويّ في النفس، وما يتأكّد به المعنى.

---

١ – مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١ ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٧٠.

٢ – انظر: موسيقى الشعر، شكري عياد، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٨م، ط١، ص١٠٨.

٣ – اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، روضة المحمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة دمشق، ١٤٠٣هـ، ص١٨٤.

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية

تتمثّل في حسن اختيار الوزن والقافية، إذْ "ليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلامًا موسيقيًا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثّر به القلوب"[١]. "يعتمد البناء الموسيقي الخارجي على مصطلحيْن رئيسيْن؛ هما: الوزن والإيقاع"[٢]. والوزن "هو مجموعة التفعيلات التي يتكوَّن منها البيت"[٣]، أمَّا الإيقاع، فهو "وحدة النغمة التي تتكرَّر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظِم"[٤].

أولاً: الوزن

لا يختلف اثنان على "ما للوزن من أثرٍ في تأدية المعنى"[٥]، فهو "أعظم أركان حدِّ الشعر وأولاه به خصوصية"[٦]؛ لأنه "عملية مركّبة تبدأ بالتعرُّف على الوحدات الصوتية في البيت الشعري من الأسباب والأوتاد، ثم تحويل هذه الوحدات إلى تفاعيل، ثم يتم بمعرفة تفاعيل البيت الشعري معرفة بحره ووزنه"[٧].

فالوزن إذن هو "مجموعة التفعيلات التي يتألَّف منها البيت"[٨].

وقد عرض مخيمر صالح لقضية اختلاف النُّقَّاد حول علاقة البحر بالغرض الشعري فنقل ما أشار إليه أبو هلال العسكري وابن حازم القرطاجني من الارتباط الشديد بين موضوع التجربة الشعرية وبين البحر الذي يُصَاغ به الشعر الذي يعبِّر عنه، فهذا البحر

---

١ – موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص

٢ – الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، ص٢٨٤.

٣ – النقد الأدبي الحديث، محمد هلالي غنيم، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص١٦٢.

٤ – المرجع السابق، ص٤٦١.

٥ – موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٢.

٦ – العمدة، ص٩٩.

٧ – موسيقى الشعر وأوزانه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الاتحاد التعاوني للطباعة، د.ط، د.ت، ص١١.

٨ – النقد الأدبي الحديث، ص٤٣٦.

يمتاز بالبهاء والقوة، وذاك بالبساطة والطلاوة، وآخر بالجزالة والرشاقة، وأنَّ البحور اللائقة للرثاء منها المديد والرمل؛ كونهما مناسبة لإظهار الشجن والاكتئاب...أمَّا من المحدثين الأكثر اقتناعًا بهذه الفكرة وتحمُّسًا لها عبد الله الطيب المجذوب، ويوافقه في ذلك عبد المنعم الرجي، إلاَّ أنَّ ما قام به مخيمر صالح من بحثٍ في دراسته الإحصائية للنصوص الرثائية، أظهر نتائج مناقضة للفكرة السابقة، فقد لاحظ أنَّ الشعراء في رثائهم لأبنائهم نظموا قصائد على مختلف البحور[١].

وتتَّفق الباحثة مع ما جاء به مخيمر صالح؛ حيث من خلال وقوفها على النماذج الشعرية المختارة لشعراء المراثي في العصر الحديث، فتجد حافظ إبراهيم في رثائه لعبد الحميد، ينظم أبياته على بحر الرمل، يقول[٢]:

إيهِ يا عَبدَ الحَميــدِ اُنظُــر إِلــى   والِدٍ جَمِّ الأَسَى بادِي الشُحــوبِ

واختار محمود روسان بحر الكامل، يقول[٣]:

وَاحَسْرَتِي...قَدْ أُطْفِئَ المِصْبَاحُ   وَغَفَا...وغَابَ الكَوْكَبُ اللَمَّاحُ

وعلى نفس البحر، نظمت عائشة التيمورية قصيدة رثائها في ابنتها "العروس":[٤]

إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ العُيُونِ بُحُورُ   فَالدَّهْرُ بَاغٍ والزَّمَانُ غَدُورُ

---

١ - رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص١٨٧-١٨٨ (بتصرُّف).

٢ - ديوان حافظ إبراهيم، ص١٦٢.

٣- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، محمود الروسان، ص٢٣.

٤- المرجع السابق، ص٢٠٧.

أمَّا البردوني، فقد اختار بحر السريع، يقول: [1]

كَيفَ انْتَهى مِنْ قَبْـــلِ أَنْ يَبْتَـــدِي   هَلْ تَنْطَفِي الرُّوحُ ولَمْ تُوقَـــدِ ؟

(بحر السريع).

كما يرثي وليد الأعظمي ولده الشهيد، على البحر السريع أيضًا، يقول[2]:

قد كنت كالنحلة في روضـــها   وأنت في ساح الوغى ليث غاب

وفي رثاء محمد مقدادي لولده، ينظم على بحر البسيط: [3]

خَوْفِي عَلى البَحْرِ لاَ خَوْفِي علَى الزَّبَدِ   مُذْ غَيَّبَتْكَ صُرُوفُ الدَّهْرِ يا وَلَدِي

ويختار محمد عبد القادر فقيه مجزوء الكامل بحرًا لينظم عليه رثاءه: [4]

شَيَّعْتُهَا وَاللَّيْلُ مُحْـــ   تَلِكٌ وَمِنْ حَوْلِي الظَّلامُ

في حين ينظم محمد حسن فقي على بحر الرمل، حين يرثي ولده في قصيدته (دروس المآسي): [5]

هُوَ جُرْحٌ غَائِرٌ فِي كَبِدِي   لَيْسَ تَشْفِيهِ عَقَاقِيرُ الدُّنَا

---

١ – ديوان عبد الله البردوني، ٤٧٣/١.

٢– ديوان وليد الأعظمي ، ص٢٩٧.

٣ – رثاء محمد مقدادي، ص١.

٤– المجموعة الشعرية الكاملة، لمحمد عبد القادر فقيه، عمادة شئون المكتبات، جامعة أم القرى، الطبعة الثالثة، ص١١٣.

٥– الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، المجلد السادس، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٤٠١.

أمّا عبد الفتاح عمرو، فيختار بحر المتدارَك، يقول: [1]

مِــنْ أَجْلِــكَ صَــارَعتُ الحُــزْنَ   تَيَّـــارًا يَعْصِـــف تَيَّـــارَا

من هنا يتَّضح بجلاء أنَّ شعراء رثاء الأولاد في العصر الحديث لم يلتزموا بحرًا معينًا في التعبير عن أحزانهم ومآسيهم، وإنَّما تنوَّعت بحور الشعر عندهم، وهذا يدل على أنَّ الأوزان العربية لا ترتبط بموضوعات معينة، وإنما تتشكَّل وفقًا لخصوصية التجربة وقدرة الشاعر على تلوينها لتكون قادرةً على حمل تجربته الشعورية ونقل أبعادها المختلفة.

ثانيًا: القافية

القافية وحدة موسيقية "توحِّد نهايات الأبيات في قالب إيقاعي رأسي، فهو وحدة إيقاعية ثابتة يظل إيقاعها يتردَّد في أُذن المتلقِّي، ولذلك فهي أبرز الأشكال الإيقاعية في القصيدة العمودية"[2].

وتختلف تعريفات العروضيين للقافية، فعند الأخفش "تعدُّ القافية آخر كلمة في البيت"[3]، وأمَّا الفرَّاء، "فيعدُّها حرف الرويّ"[4]، وهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[5]

وجميع القصائد تخضع للنظام الإيقاعي المتمثِّل بحرف الرويِّ، أمَّا إذا نظرنا إلى القافية على أنها مجموعة أصوات تتكرَّر في كلمة القافية، فإنَّ مجموعة هذه الأصوات المكرَّرة هي التي تجعل قصيدة تتميَّز عن أخرى في إيقاع قافيتها وعليه فإنَّ إيقاع الرويِّ

١ – ديوان اللَّظى، ص٤٣.

٢ – الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، ص٢٤٨.

٣ – العمدة في محاسن الشعر ونقده، ١/١٥٢.

٤ – المرجع السابق، ١/١٥٣.

٥ – نفسه، ١/١٥٤.

نظام إيقاع عام يجمع الشعر العمودي. أمَّا إيقاع الأصوات المكرَّرة في الكلمة الأخيرة من البيت في نظام إيقاعي خاص، تتميَّز به قصيدة عن أخرى ويتميَّز الحسّ الإيقاعي للشاعر عن غيره من الشعراء، فالقافية التي تتألَّف من أصوات الردف والوصل والخروج تمثِّل إيقاعًا اختياريًا، يتفرَّد به الشاعر عن غيره، أمَّا القافية التي تقتصر على صوت الرويِّ، فلا تمثِّل اختيارًا إيقاعيًا إلاّ اختيار الرويّ نفسه. وبناءً على ما تقدَّم، فإنَّ التشكيل الإيقاعي للقافية يسير في مساريْن مختلفيْن، الأول: المسار الإيقاعي الإلزامي (العام)، والمسار الإيقاعي الاختياري (الخاص) [1].

والمقصود بالإيقاع الإلزامي (العام) هو اتِّفاق حرف الرويّ في القصيدة كلها وهو (الحرف الأخير في كل بيت)، أمَّا الإيقاع الخاص، والذي تمت الإشارة إليه بـــ"المسار الثاني"، فلا شكَّ أنَّه يُعنَى بتوفير إيقاع موسيقي أكثر تميُّزًا؛ لأنَّه "على قدر الأصوات المتكرِّرة في أواخر الأبيات، يكون كمال الموسيقى في القافية"[2].

وقد جاء إيقاع القافية في مراثي شعراء العصر الحديث في معظم قصائدهم من النوع الاختياري "المسار الثاني"؛ إذْ حرص الشعراء –معظمهم- على تحقيق الكمال الموسيقي للقافية، طالع فقي في رثاء ولدِه:[3]

أُحِسُّ لَهِيبَ النَّارِ بَيْنَ أَضَالِعِي	**وَأَشْعُرُ أَنِّي مُنْتَهٍ بِانْتِهَائِهِ**
أَبَعْدَ الشَّبَابِ الغَضِّ أَلْقَاهُ هَامِدًا	**وَقَدْ ضُرِّجَتْ أَكْفَانُهُ بِدِمَائِهِ؟**
فَلَوْ أَنَّنِي خُيِّرْتُ لاَخْتَرْتُ دُونَهُ	**رِدَايَ قَرِيرًا هَانِئًا بِفِدَائِهِ**

١ – الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، ص٢٤٨.

٢ – موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص٢٧٤.

٢– الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي ، ص ٤١٨.

كذلك يقول عبد الفتاح عمرو: (١)

مِــنْ أَجْلِــكَ صَــارَعتُ الحُــزْنَ تَيَّـــارًا يَعْصِــــف تَيَّـــارَا
وَصَمَدْتُ علَــى رَغْــمِ البَلْــوَى أَزْدَادُ بِضَـــعْفِي إِصْـــرَارَا

واقرأ لحافظ إبراهيم: (٢)

وَلَدي قَدْ طالَ سُهْــدِي وَنَحيبــي جِئْتُ أَدْعُوكَ فَهَلْ أَنــْتَ مُجيبــِي
جِئْتُ أَرْوِي بِدُمُوعــِي مَضْجَعــًا فِيهِ أَوْدَعتُ مِنَ الدُنيــا نَصِيبــِي

وتقول عائشة التيمورية: (٣)

ومَضَى الذِي أَهْوَى وجَرَّعَنِي الأَسَى وَغَدَتْ بِقَلْبِي جَذْوَةٌ وسَعِيرُ
يَا لَيْتَهُ لَمَّا نَوَى عَهْدُ النوَى وَافَى العُيُونَ مِنَ الظَّلاَمِ نَذِيرُ
نَاهِيكَ مَا فَعَلَتْ بِمَاءِ حَشَاشَتِي نَارٌ لَهَا بَيْنَ الضُّلُوعِ زَفِيرُ

عند النظر في قوافي هذه النماذج التي تم استعراضها، تجد أنَّها كلها قوافي اختيارية حيث إنَّها زادت على القافية الاختيارية، والتي تكمُن في اتِّفاق الحرف الأخير (حرف الرويّ) فقط.

وهذا القول لا يندرِج على كل القصائد، فثمَّ بعض القصائد اختارت القافية الإلزامية (المسار الإيقاعي العام)، وذلك بالالتزام بحرف الرويّ وحسب، في آخر أبيات القصيدة، وعلى سبيل المثال، يختار عبد الله البردوني، القافية (الإلزامية): (٤)

---

١ – ديوان اللَّظى، ص٤٣.

٢- ديوان حافظ إبراهيم، ص١٦٢.

٣- ديوان عائشة التيمورية، ص٢٠٧.

٤ – ديوان عبد الله البردوني، ص٤٧٥.

يَا مَنْ رأَى الطِّفْلَ يُعَانِي الرَّدَى ... وَيَرْفَعُ الكَـــفَّ كَمَـــنْ يَحْتَـــذِي
كَأَنَّـــــهُ فِي خَوْفِـــــهِ...يَحْتَمِي ... بِكَفِّـــهِ مِـــنْ صَـــوْلَةِ الْمُعْتَـــدِي
وَكُلَّمَا انْهَالَ عَلِيْـــهِ انْطَـــوَى ... يَلُـــــوذُ بالثَّوْب...وبالمَرْقَـــــدِ
وَتَـــارَةً يَرْنُـــو إِلَـــى أُمِّـــهِ ... وتَـــارَةً يُلْقِـــي يَـــدًا فِـــي يَـــدِ
وَمَـــرَّةً يَرْجُـــو أَبًـــا مُشْـــفِقًا ... ومَـــرَّةً يَرْنُـــو إِلَـــى العُـــوَّدِ

وابن رجب يختار القافية (الإلزامية)، يقول: (١)

ذَكَرْتُ بِكَ الرَّحْمَنَ مُسْبِغَ ظِلِّنَا ... بِمَنْ أَتَرَجَّى ظِلَّهُ ظِلَّ ضَيْغَمِ
بِمَنْ أَتَّهَدَّاهُ بِمَجْدٍ مُرَحَّبٍ ... يَطِيبُ بِذِكْرَاهُ الشَّذَى الْمُفَغَّمِ
وَأَسْجُدُهَا للهِ سَجْدَةَ شاكِرٍ ... رَأَى الشُّكْرَ لِلنُّعْمَى حِمَى الْمُتَحَرِّمِ
فَأَسَّسَ بُنَيَّ اليَوْمَ فِي نَضْرَةِ الصِّبَا ... عُلاَكَ عَلَى النَّهْجِ السَّدِيدِ الْمُقَوَّمِ

ويختار السيَّاب –أيضًا– القافية الإلزامية:(٢)

جُنَّ الرَّضِيعُ الّذِي يَحْبُو وهَبَّ عَلَى ... رِجْلَيْهِ يَعْدُو ويَلْوِي جِسْمَهُ العُنُقُ
مِنْ فَرْطِ مَا طَالَ واسْتَرْخَى وقَدْ صَهَرَتْ ... أَعْرَاقَهُ الزُّرْقَ نَارٌ فِيهِ تَخْتَنِقُ
كَأَنَّ كَفَّيْهِ مُذْرَاتَا ثَرَى..ودَمٌ ... لاَ مَا يَمُدُّ ابْنُ عَامٍ: لَفَّهُ الغَسَقُ
ولَأْلَأَ البَدْرُ فاسْتَدْنَاهُ وانْبَسَطَتْ ... عَيْنَاهُ بِالشَّوْقِ..حَتَّى أَظْلَمَ الأُفُقُ

عند النظر في المجموعة الأولى، والتي اختار فيها شعراء رثاء العصر الحديث القافية (الخاصة)؛ أي ذات الإيقاع الاختياري، تجد اتِّفاق الرويّ في قافية البيت الأخير (الهاء،

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٠. المرجع السابق، ص٤١٧.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، ٢/٢٥٤.

والباء، والراء، والياء، وغيرها). ووجدتَ كذلك أنَّ هذا الرويَّ مسبوق دائمًا بحرف المدّ سواء أكان هذا الحرف (الألف، أو الياء، أو الواو)، وهذا يدلُّ على محاولة الشاعر الوصول إلى الكمال الفني الموسيقي، في التفوُّق على نفسه؛ بالزيادة على حرف القافية الأساسي.

والحقيقة أنَّ الشعراء الذين اختاروا ذلك الإيقاع الاختياري، إنَّما دفعهم إلى ذلك عدة أسباب؛ يأتي في طليعتها رغبتهم في إكساب مرثياهم صفة التميُّز، ووسم هذه الأعمال بمزايا بلاغية تصاحبها، وتضمن لها خلودًا أطول في نفوس ومشاعر المتلقِّين لها، ثم هم يُقدِمون على ذلك بدافع آخر؛ يتمثَّل في التحكُّم في اللغة وموهبة الكتابة الشعرية وامتلاكهم لمعجم المفردات التي تتيح لهم مساحة ثرية من توظيف تلك المفردات، وذلك ما عناه أنيس بقوله "على قدر الأصوات المتكرِّرة في أواخر الأبيات، يكون كمال الموسيقى في القافية[(١)]".

وإذا انتقلت إلى المجموعة الثانية، تجد الشعراء الذين قيَّدوا أنفسهم بالقافية (الإلزامية) العامة، قد اختاروا "القافية التي تقتصر على صوت الرويّ، فلا تمثّل إيقاعًا اختياريًا، يتفرَّد به الشاعر عن غيره"[(٢)].

لقد انصبَّ اهتمامهم الأكبر في المحافظة على الإيقاع العام، فحافظوا على حرف الروي كما طالعنا (الدال، والياء، والميم والقاف، وغيرها)، فهم يرونَ أنَّ عدم التوسُّع في حروف الرويِّ يُجنِّبهم إقحام مفردات غير مناسبة، لا ترتاح لها نفوسهم، فيأتون بها لانتظام حرف الرويّ.

١- موسيقى الشعر، ص٢٧٤.

٢- الرثاء في الأندلس، عصر ملوك الطوائف، ص٢٥٢.

والأصل في القافية التزام القافية الموحَّدة، وذلك ما سار عليه الشعر العربي من بدايات الشعر الجاهلي، ثم ما يليه من عصور أدبية، وتُعدُّ المدرسة الكلاسيكية أشدُّ التزامًا بالقافية الموحَّدة. ثم انتقل هذا الاتجاه مع نشأة المدرسة الرومانسية، فأصبح يُسمَح في القصيدة بأنْ تأتي على شكل مقطوعات، ينتظِم كل مقطوعة منها قافية مختلفة عن الأخرى.

ثم برز أثر الخروج على القافية الموحَّدة وبدرجة كبيرة من المغايرة، على أيدي جماعة الشعر الحرّ، "فقد أسلمت هذه الحركة القافية إلى وضع جديد، ليس له سابق شائع إلاَّ في البند الذي ظهر في العراق في القرن الحادي عشر الهجري، أصبح الشاعر ينوِّع القوافي على غير نظام محدَّد، يأخذ به نفسه، وإنما يغيِّر فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معيَّن، ولا بمقاطع متساوية"[1].

ومن المعلوم أنَّ "القافية كانت قبل ظهور جماعة التجديد في الشعر العربي التي ابتدأت بعد جيل شوقي والزهاوي والرصافي وعمر أبي ريشة وبدوي الجبل وحافظ إبراهيم، لها من المكانة ذلك القدر الذي يصل بالشعر إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضى أو يُغذَّى ذلك الإحساس بالبهجة، ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكرِّرة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظلَّ الشعر مسيبًا لا يستطيع أن يتماسك، بل لظلَّ متدفِّقًا بلا نظام؛ كوهم رتيب لا نهاية له"[2].

وقد رأى بعض شعراء الشعر الحر أنَّ "التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، والقافية جزءٌ من هذه الخصائص، لا كلها، وهي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة"[3].

١- سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، ١٩٩٣م، ص٤٦.

٢- الشعر كيف نفهمه ونتذوَّقه، إليزابيث درو، منشورات مكتبة فينمنه، بيروت، بيروت، د.ط، ١٩٦١م ص٤٥.

٣- مقدمة الشعر العربي، على أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م، ص١١٤.

"على أنه قد أتى على نظام القافية عهدٌ رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتفنُّن في طرقها، وغير ذلك من فنونٍ اقتصرت على تنويع القافية دون مساسٍ بالأوزان في أغلب الأحيان"[1].

فمن تنوُّع القوافي ما جاء عند ضياء الدين بن رجب في رثاء ولده: [2]

يَا قَارِئًا لِأَبِيهِ ... مَا كَانَ يُمْلِي وَيَكْتُبْ

بِكُلِّ شَوْقِ البُنُوَّةِ ... فِي فَرْحَةٍ وَتَرُقُّبْ

وَلَفْتَةِ التَّنْوِيهِ ... لَمْ أَنْسَهَا فِي تَأَدُّبْ

فِي الحِلِّ والتِّرْحَالِ ... تَعْلِيقُكَ الحُلْوُ: غَالِي

يَا حَمْزَتِي يَا مَجَالِي ... يَا فَرْحَتِي: يَا وِصَالِي

تحرَّر ابن رجب في هذا المقطع من الالتزام بالقافية الموحَّدة، فتراه يبدأ بقافية (الباء) في الأبيات الثلاثة الأول، ثم يتخلَّى عنها، وينتقل إلى قافية (الياء) –كما ترى– بعدها في البيتيْن التاليَيْن.

ومن قصيدة أخرى، يقول: [3]

وَأَهَلَّ شَهْرٌ كُنْتَ أَوَّلَ فَرْحَةٍ ... فِيهِ تُطَالِعُنِي فَغِبْتَ عَنْ المَدَى

يَا فَرْحَةَ الرَّمَضَانِ يَا ابْنَ حُشَاشَتِي ... يَا حَمْزَتِي أَنْتَ الرِّضَا أَنْتَ الفَدَى

أَيُّ الهَنَاءَةِ بَعْدَ وَجْهِكَ أَجْتَلِي ... وَلِمَنْ أَبُوحُ بِسِرِّ قَلْبِي المُقْفَلِ

قَدْ كُنْتَ تَفْرَحُ بِالحَدِيثِ صَدَاقَةً ... وَأُبُوَّةٌ يَا فَرْحَةً لَمْ تَكْتَمِلِ

قَدْ كَانَ يُمَتِّعُكَ الحَدِيثُ مَعِي كَمَا ... يُرْضِيكَ إِدْنَائِي وَحُسْنِ تَقَبُّلِي

١- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٨.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٦.

٣- المرجع السابق، ص٤٢٨.

ومن القافية المتوالية، ما جاء عند سعاد الصباح: [1]

آهٍ منْ طَائِرَةِ الموْتِ التي هَزَّتْ يَقِينِي

قُلْتُ للْقُبْطَانِ عُدْ للأَرْضِ...دَعْهَا تَحْتَوِينِي...

عَلَّني أَظْفَرُ فِيهَا بِطَبِيبٍ أوْ مُعِينِ...

وَمِنَ المَوْتِ يَقِيهِ...ومِنَ الهَوْلِ يَقِينِي

في هذا النموذج المختار من شعر المراثي للعصر الحديث، اتَّضح الالتزام بالقافية المتوالية في السطر الشعري في الكثير من النماذج التي تم عرضها سابقًا، حيث جاءت القوافي في نهاية السطور الشعرية.

وهذا لا يعني أنَّ كل الشعراء قد نظموا على غرار القافية المتوالية، ويبدو ذلك جليًا فيما تم عرضه من النماذج محل الدراسة، ومن ذلك ما ورد عند بدر شاكر السيَّاب: [2]

فَمَنْ يَتْبَعُ الغَيْمةَ الشَّارِدَة؟

ويَلْهُو بِلَقْطِ المَحَارِ؟

ويَعْدُو علَى ضَفَّةِ الجَدْوَلِ؟

ويَسْطُو علَى العُشِّ والبُلْبُلِ؟

ومَنْ يَتَهَجَّى طُوَالَ النَّهَار-

ومَنْ يَلْثَغُ الرَّاءَ، في المَكْتَبِ!

١- ديوان إليك يا ولدي، سعاد الصباح، ص٢٧.

٢- ديوان بدر شاكر السيّاب، ١/٤٩٧.

وَمَنْ يرْتَمِي فَوْقَ صَدْرِ الأبِ

إِذَا عَادَ مِنْ كَدِّهِ الْمُتْعَبِ؟

ومَنْ يُؤْنِسُ الأُمَّ فِي كُلِّ دَارِ؟

وتقول (الصباح) في مناجاتها للسَّماء: [1]

أَجَلْ...

حَطِّمِي كُلَّ شَيْءٍ هُنَا...

فَمِنْ بَعْدِهِ كُلُّ شَيْءٍ هَبَاءُ

أَجَلْ أَمْطِرِي...ذَوِّبِينِي أَسًى

خُذِينِي بِسَيْلِكِ قَطْرَةَ مَاءْ

لَعَلِّي أَسِيلُ عَلَى قَبْرِهِ

وَأَسْقِيهِ فِي لَهْفَتِي مَا أَشَاءُ

لَعَلِّي أَسْقُطُ فِي قَفْرِهِ

فَأُحْيِي الجِيَاعَ، وأَسْقِي الظِّمَاءَ

١- ديوان سعاد الصباح، ص ٢٨.

وضياء الدين بن رجب يرثي (يا حمزة) قائلاً: [1]

أَيْنَ تِلْكَ اللَّحَظَاتُ...أَيْنَ تِلْكَ الخُطُوَاتُ

أَيْنَ تِلْكَ البَسَمَاتُ...وَالعُيُونُ الضَّاحِكَاتُ

يَا حَبِيبَ القَلْبِ...يَا حَمْزَةُ والخُلْدُ: حيَاةُ

أَنْتَ فِي العَيْنِ وفِي القَلْبِ دُعَاءٌ وَصَلَاةُ

بعد هذا الاستعراض للقوافي المتوالية وغير المتوالية، يمكن القول بأنَّ مراثي شعراء العصر الحديث –في الغالب الأعظم منها– تلتزم القافية الموحَّدة، إلاَّ أنَّ بعض الشعراء يجدون حرية أكثر في تخلِّيهم عن الالتزام بتلك القافية الموحَّدة، فهم تارةً يأتون بقوافي متوالية، وتارةً أخرى يأتون بالقوافي غير متوالية، والبعض منهم يجمع بين الشكليْن.

وعلى ذلك، يتَّضح بجلاء تأثير إيقاع الموسيقى الخارجي، والذي يتمثَّل في الأوزان العروضية، والقوافي، التي يختلف الشعراء في الالتزام بها، من حيث القوافي (العامة والخاصة). وما من شكٍّ في أنَّ التزام الرويِّ في آخر البيت الشعري له دورٌ كبير في ضبط الجرس الموسيقي في القصيدة الشعرية، وهذا ما جعل القصيدة العربية الأصيلة منذ بدء ظهورها تأخذ قالبًا فنيًّا متماسكًا من أوَّلها إلى آخرها، إلاَّ أنَّ العصر الحديث استجلب العديد من أنواع التحرُّر؛ سواء أكان هذا التحرُّر في طول البحور العروضية وقِصَرها، أو في التزام القافية، أو في انتظام الشطر الشعري واختلاله. ولا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال أنْ ينفكَّ شعر الرثاء في العصر الحديث عن هذه التأثيرات، فهو جزء لا ينفصم من التجديد والتطوير في قالب القصيدة العربية.

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٧.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية

يُطلَق على "التوافُق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر"[1].

وبعد تحرُّر الشعر من نظام التقفية ونظام البيت الشعري إلى التفعيلة، أخذ الإيقاع الخارجي يفقد بعض خصائصه الملتزمة بعدد التفعيلات في الصدر والعجز، لذلك "أصبح الإيقاع الداخلي أكثر أثرًا في القصيدة؛ لكونه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفًا على التناسُب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، ومما يتبع ذلك من تلميح وتركيز، وسرعة، وبطء، وتكرار، وتوكيد، وتنويع في النغم، لا يمكن أنْ يوفّق فيها إلاَّ ذو رهفٍ في الحسِّ وثقافة فنية ولغوية واسعة".[2]

لذا تعتبر الموسيقى الداخلية "مسار إيقاعي اختياري، يميِّز شاعرًا عن غيره من وجهةٍ، ويُضفِي على إيقاع القصيدة تجديدًا وتلوينًا، وبه تنكسر رتابة الإيقاع الخارجي"[3]؛ لأنَّ "موسيقى الشعر لم يُضبَط منها إلاَّ ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علم العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنَّ للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[4].

والموسيقى الداخلية تتنوَّع وتتشكَّل من الحركات؛ "إذْ إنَّ تتابُع الفتحات أو الضمَّات أو الكسرات في بيتٍ واحدٍ يخلق إيقاعًا معينًا على المستوى الأفقي، وقد تتوالى حركة منها في مجموعة من الأبيات، فيتشكَّل إيقاع رأسي، وقد تتشكَّل الموسيقى

١- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٦.

٢- النقد الأدبي الحديث، ص٤٧٥.

٣- الرثاء في الأندلسي عصر ملوك الطوائف، ص٢٥٦.

٤- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، بدون تاريخ، ص٩٧.

الداخلية من الحروف"[1]؛ "لأنَّ إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على ترسيخ الإيقاع في نفس المتلقِّي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقى الكلمة"[2].

"وقد يبرز إيقاع شكل من أشكال الموسيقى الداخلية أكثر من غيره من النصوص ولا يعني بروزه أنَّ بقية الأشكال قد فقدت قيمتها الإيقاعية؛ إذْ إنَّ العلاقة بين الأشكال الإيقاعية الداخلية علاقة تكاملية، فكلٌّ إيقاع ينهض بالإيقاع الآخر، تعزيزًا للإيقاع الكلِّي "[3].

إنَّ أبرز الفنون البلاغية تشكيلاً للموسيقى الداخلية هو فن البديع؛ لما له من أثر بالغ في تلوين العبارة وتزيينها والتلاعُب بألفاظها، ممَّا يكون له بعيد الأثر في العزف على وتر الموسيقى الداخلية. ولعلَّ أكثر أنواع البديع أداءً لهذا الحُسن، وتحريكًا لموسيقى الشعر الداخلية فنّ التصريع، والجناس، وكذلك الطباق؛ لذا ستقف الباحثة في دراستها على تلك الجوانب البديعية؛ للنظر في مدى نجاح شعراء رثاء الأولاد في العصر الحديث في استغلالها لاستخراج مكنون أحزانهم وآلامهم وحسراتهم على مَن فقدوا من فلذات أكبادهم.

ويأتي التصريع في طليعة الفنون البلاغية التي تلعب دورًا كبيرًا في إحداث الموسيقى الداخلية في بنية النصِّ الشعري؛ ذلك أنه يأتي غالبًا في مطالع القصائد الشعرية، فيكون كالحلية التي تزيِّن استهلال الشعراء لأشعارهم، والتصريع هو "تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها"[4].

وقد ربط النُّقَّاد من القدماء والمُحدَثين بين التصريع والشاعر المجيد، فرأوا أنَّ الشاعر المجيد، هو مَن يجيد استخدام التصريع وتوظيفه لتزيين مطالع أشعارهم، وذلك ما نصَّ عليه قدامة بن جعفر، حين قال: "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك

١- الرثاء في الأندلسي عصر ملوك الطوائف، ص٢٥٦.

٢- قراءة في النص الشعري الجاهلي، رابعة موسى، دار الكندي، عمان، ط١، ١٩٩٨م، ص١٤٠.

٣- الرثاء في الأندلسي عصر ملوك الطوائف، ص٢٥٦.

٤- نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، ص٦٨.

لأنه بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليهما، كان أدخَلُ له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[1]. وإنْ كان قدامة لم يُشِر في هذا النصِّ إلى التصريع صراحةً، وأشار إلى التسجيع والتقفية، إلاَّ أنَّه يقصد بهما معًا معنى التصريع؛ حيث إنَّ التصريع في شطريْ البيت سجع، باتِّفاق آخر شطريْ البيت، وهذا الاتِّفاق في الوقت نفسه اتِّفاق لقافية الشطريْن.

وقد بالغ ابن رشيق القيرواني في اهتمامه بالتصريع أكثر مِمَّا شاهدناه عند ابن جعفر حيث يرى "أنَّ الشاعر الذي لا يصرِّع مطلع قصيدته كالمتسوِّر الداخل من غير باب"[2].

وحين نستعرِض ما جاء من شعر رثاء الأولاد، لنقف على استفادهم من فنِّ التصريع، نختار من بين ذلك قول حافظ إبراهيم: [3]

وَلَدي قَدْ طالَ سُهْـــدِي وَنَحيبـــي جئْتُ أَدْعُوكَ فَهَلْ أَنــْتَ مُجيبـــِي

جِئْتُ أَرْوِي بِدُمُوعـــِي مَضْجَعـــًا فِيهِ أَوْدَعتُ مِنَ الدُنيـــا نَصِيبـــــِي

فهذا التصريع في البيت الأول واضحٌ، من خلال إتيانه بكلمة (نحيبي) في نهاية الشطر الأول، وكلمة (مجيبي) في قافية البيت، فزاد من قوة الجرس الموسيقي للقصيدة.

وقول وليد الأعظمي: [4]

يَا خَالِدَ الـــذِّكْرِ وَزيـــنَ الشَّـــبَابِ عَيْشِي مِنْ بَعْـــدِكَ لاَ يُسْـــتَطَابْ

يَـــا نَائِيًـــا عَنِّــــي وأَنْفَاسُـــــهُ تَنْبِضُ فِي صَدْرِي وقَلْبِي المُصَابْ

١- نقد الشعر، ص٦٠.

٢- العمدة في محاسن الشعر، ١/١٧٧.

٣- ديوان حافظ إبراهيم، ص١٦٢.

٤ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦.

أَكْــتُمُ فِــي جَنْبِــي جَمْــرًا لَــهُ   بَيْنَ ضُلُوعِي وَهَجٌ وَالْتِهَابْ

الذي جاء التصريع لديه من خلال كلمة (الشباب) في نهاية الشطر الأول، لتتَّفق مع قافية البيت في (يُستطاب). ولا شكَّ أنَّ ذلك له سحرٌ خاص في موسيقى البيت.

وكذلك قول محمود روسان: [1]

وَاحَسْرَتِي...قَدْ أُطْفِئَ المِصْبَاحُ   وَغَفَا...وغَابَ الكَوْكَبُ اللَمَّاحُ

وغَدَتْ حَيَاتِي غُصَّةً...وَتَألّمَتْ   رُوحِي الحَزِينَةُ...وانْتَهَتْ أَفْرَاحُ

وتَهَدّمَ القَلْبُ الكَبِيرُ ولَمْ يعُدْ   بِاللَّحْنِ يشْدُو البُلْبُلُ الصَدَّاحُ

فتواكبت قافية البيت (اللَّماح) مع نهاية عجز البيت (المصباح)؛ لتعطي نغمًا موسيقيًا خاصًا، يزيد القصيدة قوةً وجرسًا تنبيهيًا يزيدها حركةً وإحساسًا بما يريد الشاعر التعبير عنه في باقي أبيات القصيدة من أحاسيس مضطربة وآلام دفينة.

واقرأ كذلك استهلال عائشة التيمورية ترثي ابنتها: [2]

إنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ العُيُونِ بُحُورُ   فَالدَّهْرُ بَاغٍ والزَّمَانُ غَدُورُ

فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقَّ مِدْرَارُ الدِّمَا   وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورُ

سُتِرَ السَّنَا وَتَحَجَّبَتْ شُمْسُ الضُّحَى   وَتَغَيَّبَتْ بَعْدَ الشُّرُوقِ بُدُورُ

١- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، محمود الروسان، ص٢٣.

٢- ديوان عائشة التيمورية، ص٢٠٧.

استطاعت التيمورية توظيف التصريع؛ من خلال توافُق كلمة (بحور) مع قافية البيت (غدُور) في حرف الرويِّ؛ إيذانًا بما ستشتمل عليه قصيدة رثائها من تدفُّقات وجدانية مليئة بالحزن والأسى.

ويجيد محمد حسن فقي فنَّ التصريع: [1]

لَقَدْ حِيلَ بَيْنِي وبَيْنَ لِقَائِهِ	**كَمَا حِيلَ مَا بَيْنَ الضَّنَا وَشِفَائِهِ**
أَيَا رَاحِلاً عَنَّا..وَفِي جَنَبَاتِهِ	**حَنِينٌ إِلَى أَرْضِ الحِمَى وَسَمَائِهِ**

فيأتي هنا بتصريع يتمثّل في اتّفاق نهاية الشطر الأول (لقائه)، مع قافية البيت (شفائه)، ليس فقط في حرف الرويّ، وإنّما في حرفٍ يسبق حرف الرويّ، من خلال القافية الاختيارية المتمثِّلة في (الهمزة، والهاء) معًا.

ومن شواهد التصريع، ما لم يأتِ استهلالاً، عند ضياء الدين بن رجب: [2]

وَلَكِنَّ المَشِيئَةَ فَوْقَ حُبِّي	**وَمُنْيَةِ خَاطِرِي وَأَسَى اغْتِرَابِي**
وَرُحْمَى اللهِ أَغْلَى مِنْ وَحِيدٍ	**فَقَدْنَاهُ عَلَى غَيْرِ ارْتِقَابِ**

حيث جاء التصريع في البيت الأول هنا، ولكن لم يكن البيت استهلالاً للقصيدة بل جاء في وسط القصيدة؛ في محاولة لإيجاد موسيقى ذات نغم خاص، تزيد من قوة المعنى وتعين في بسطه وتزيينه عند المتلقِّي.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٧.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٩.

إنَّ قيمة التصريع "لا تتوقَّف على الحسِّ الإيقاعي الذي يحقِّقه لمطلع القصيدة، فهو يتعدَّى القيمة الإيقاعية إلى القيمة الدلالية، وبيان ذلك أنَّ لفظيْ التصريع يمثِّلان مركزًا دلاليًا ليس للمطلع فحسب، بل للمحور الدلالي للقصيدة"[1].

كما أنَّ **الجناس** لذو أثرٍ لا يقلُّ قيمةً في إحداث الموسيقى الداخلية في بنية الكلمات عن التصريع، فإذا كان التصريع قد نال جزءًا كبيرًا من اهتمام الشعراء – حسب ما تم استعراضه-، فإنَّ الجناس يدقُّ أذن المستمع والمتلقِّي من خلال ذلك التقارُب بين حروف الكلمتيْن.

والجناس بين اللفظتيْن هو: "تشابههما في اللفظ، والتام منه أنْ يتَّفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإنْ كانا من نوع واحد؛ كاسمين سُمِّي مماثلاً؛ كقوله تعالى ﴿**وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَٰلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ**﴾[2]"[3].

وأمَّا عن الجناس الناقص، فيقول فيه صاحب الإيضاح: "وإنْ اختلفا في أعداد الحروف فقط، سُمِّيَ ناقصًا، ويكون ذلك على وجهيْن: أحدهما أن يختلفا بزيادة حرف واحد في الأول؛ كقوله تعالى ﴿ **وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ * إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ** ﴾[4]، أو في الوسط؛ كقولهم جدِّي جهدي، أو في الآخر كقول أبي تمام:

١- الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، ص٢٥٧.

٢- سورة الروم، ٥٥.

٣- الإيضاح في علوم البلاغة، ١/٣٥٤.

٤- سورة القيامة، ٢٩-٣٠.

يَمُدُّونَ مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمَ   تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ"[1]

أمَّا ابن رشيق، فقد سمَّاه (التجنيس)، وورد هذا في العمدة بقوله: "التجنيس ضروب كثيرة: منها المماثلة، وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى..." [2].

ومن نماذج الجناس، ما جاء في رثاء محمد مقدادي لولده: [3]

خَوْفِي علَى البَحْرِ أنْ تَمْضِي مَرَاكِبُهُ   وَأَنْ تَظَلَّ علَى شُطْآنِهِ بَدَدِي

وَأَنْ تَذُوبَ –كَصَرْحِ الشَّمْعِ– قَامَتُنَا   وَأَنْ نَضِيعَ كَمَا ضِعْنَا بِلاَ أَمَدِ

جانس الشاعر في عجز البيت الثالث بين فعليْ (نضيع، وضعنا)، في صورة من صور الجناس الناقص، أتى فيها بالفعل على صيغة الحال والاستقبال، مع التذكير بالماضي لهذا الضياع بقوله كما (ضعنا)، فأحدث ذلك التجنيس نغمًا موسيقيًا هادفًا، كما يلفت النظر إلى هذا التمازج بين الماضي والحاضر والمستقبل.

والتجنيس بارزٌ في رثاء زكي قنصل بابنته (سعاد)[4]:

ضَحِكَ الصَّبَاحُ فَقُلْتُ لَوْلاَهَا لَمَا ضَحِكَ الصَّبَاح

أَهْلاً عَرُوسَوس الفَجْرِ...، أَهْلاً بِالصَّبَاحَةِ وَالصَّلاَح

١- الإيضاح في علوم البلاغة، ١/٣٥٦.

٢- العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص١٠٧.

٣- ديوان محمد مقدادي، ص٢.

٤- ديوان زكي قنصل الموسوعة الشعرية الكاملة، ١/٧.

هَاضَ الأَسَى جُنْحِي، فَلَمَّا جِئْتِ طِرْتُ بِلاَ جَنَاح

وَتَكَاثَرَتْ فِيَّ الجِرَاحُ....... فَكُنْتِ بُرْءًا لِلْجِرَاح

كان الجناس حاضرًا في هذا النصِّ، ففي البيت الثاني، جانس الشاعر بين (الصباحة والصلاح)، وفي الثالث، جانس بين (جنحي، والجناح)، ممَّا برز جليًّا في تلوين النصِّ الشعري بهذا النغم الموسيقي الخاص.

ويقول كذلك[1]:

لِدَاتُكِ فِي البَابِ قَدْ هَرْوَلُوا ... تَقُودُهُمْ فِتْنَةُ المَهْرَجَانِ

فَشَا خَبَرُ العِيدِ فَاسْتَعْجَلُوا ... خُطَاهُمْ حَذَارَ فَوَاتِ الأَوَانِ

فَأَيْنَ القَطَائِفِ كَيْ يَأْكُلُوا ... وَأَيْنَ الشَّرَابُ وَأَيْنَ الصَّوَانِي؟

وَأَيْنَ الأَرَاجِيحُ كَيْ يَزْجِلُوا ... وَأَيْنَ المُغَنِّي وَأَيْنَ الأَغَانِي؟

تأخَّر الجناس في هذا المقطع، فجاء في عجز البيت الأخير، (المغنِّي، والأغاني)؛ إذْ ينبعِث من هذا الجناس موسيقى داخلية، تتوفَّر من تكرار حروف (الغين، والنون، والياء) في اللفظتيْن المتجانستيْن.

وحين تتساءل سعاد الصباح، مناجيةً ولدها الراحل، تقول[2]:

رِفَاقُكَ الصِّغَارُ..... يَسْأَلُونَنِي عَنِ الخَبَرْ

شَهْرَانِ مَرَّا.... وَالمُبَارَكُ الحَبِيبُ مَا ظَهَرْ

١- ديوان زكي قنصل، ص١٨.

٢ - ديوان سعاد الصباح، ص٢٢.

فَإِنْ أَقُلْ مُسَافِرٌ... قَالُوا إِلَى مَتَى السَّفَر؟

قَدْ أَقْبَلَ الصَّيْفُ عَلَى شَاطِئِنَا وَمَا حَضَر

تجد الشاعرة قد جانست بين اسم الفاعل (مسافِر)، والمصدر (السفر)، وقد أفاد تكرار (حروف السين، والفاء، والراء) همسًا موسيقيًا بارزًا، له دوره في إضافة نغمة موسيقية رنَّانة للنصِّ الشعري، يتضافر مع هذه النبرة المتسائلة الحائرة للشاعرة في إظهار عاطفتها الجيَّاشة المليئة بالحزن والأسى والتحسُّر على ضياع الولد.

وفي رثاء حسين سرحان لابنته، يقول: [١]

أَرَاكِ بِكُلِّ مُتَّجَهٍ..بِشَرْقٍ وَغَرْبٍ..فِي شَمَالٍ، أَوْ جَنُوبِ

أَرَاكِ مَعَ الهَوَاءِ، مَعَ الأَمَانِي مَعَ المَاءِ الذِي أَحْسُو (بِكُوبِي)

أَرَاكِ –رَأَتْكِ عَيْنُ اللهِ– خُلْدًا تَضَوَّعَ بِالمَبَاهِجِ والطُّيُوبِ

ساعد التجنيس في البيت الأخير، من خلال لفظتيْ (أراك، رأتك) على صناعة موسيقى داخلية في البيت الشعري؛ يزيد من التنبيه إلى معاناة الشاعر، وصدق عاطفته في دعائه لولده بالرحمة الواسعة في جنة الخلد عند ربه.

وتستخدِم التيمورية خاصية التجنيس؛ ليعينها على إبراز فكرها، تقول: [٢]

طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتُ الرَّدَى سَحَرًا وأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ

فتَنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ وَجَنَاتُ خَدٍّ شَانَهَا التَّغْيِيرُ

فَذَوَتْ أَزَاهِيرُ الحَيَاةِ بِرَوْضِهَا وَانْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرُ

١- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

٢- ديوان عائشة التيمورية، ص٢٠٨.

في البيت الثاني، جانست بين الفعل (تغيَّرت)، والمصدر (التغيير) في قافية البيت إحساسًا منها بقيمة هذه المجانسة، فقد أحدث تكرار حروف (التاء، والغين، والراء) في تبيان أثر هذا التغيُّر الذي طرأ على صحة ابنتها، إلى أنْ ذبلت زهرتها، ووافاها الأجل.

وقريبٌ ممَّا أتتْ به التيمورية، استخدم عبد الفتاح عمرو الجناس، يقول[1]:

أُرْزُقْنِـــي العَفْـــوَ فَـــذَا كَبِـــدِي	مَـــا عَـــادَ يُطِيـــقُ الأَوْزَارَا
واغْفِـــرْ لِـــي إِنَّـــكَ يَـــا أَمَلِـــي	مَـــا زِلْـــتَ لِمِثْلِـــي غَفَّـــارَا

فجاءت مجانسته بين صدر البيت الثاني، وقافيته، بين الفعل الطلبي (اغفر)، وصيغة المبالغة (غفَّار)، ولا شكَّ أنَّ هذا الاختيار الجيد للجناس قد أزكى الموسيقى الخفية للبيت وعمل على صناعة نغم بسيط غير متكلَّف في بنية الألفاظ.

ولضياء الدين بن رجب توظيف للجناس، ومنه: [2]

ثَمَرًا أَيْنَعَ اليَقِينُ جَنَاهُ	فَاسْتَطَالَ الإِيمَانُ طَوْدًا أَشَمَّا
رَحْمَةُ اللهِ لَمْ تَزَلْ تَسَعُ الـــ	كَوْنَ إِلَى أَنْ يَلُمُّهُ اللهُ لَمَّا

في عجز البيت الأخير، جانس بين الفعل المضارع (يلمُّه)، والمصدر (لَمًّا)، وقد أجاد في اختياره لهذا الجناس، فقد ضمن به زيادةً في توكيد ما جاء به من أنَّ الله تعالى ذو رحمة واسعة، ستظلّ إلى أنْ يرث الله الأرض ومَن عليها.

١- ديوان عبد الفتاح عمرو، ص٤٤.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٩.

يقول محمد حسن فقي: [١]

لَقَدْ فوَّضْتُ أَمْرِي مُنْذُ أَمْسِي	**وَمُذْ يَوْمِي إِلَى رَبِّ السَّمَاءِ**
وَأَعْرِفُ أَنَّهُ يَدْرِي بِدَائِي	**وَيَرْحَمُنِي..وَيُعْطِينِي دَوَائِي**

تتمثَّل الصورة الأولى للجناس في البيت الأول، بين (أمسي)، و(السماء)، وما من شكٍّ في أنّ تكرار حرف (السين) المجهور في اللفظتيْن المتجانستيْن، يُعلِي من جرس الدعاء الذي يتوجَّه به الشاعر إلى الله تعالى بتفويض أمره إليه.

وبعد هذا العرض لأمثلة وشواهد الجناس في شعر رثاء الأولاد في العصر الحديث فقد تأكَّد بما لا يدع مجالاً للشكِّ أنَّ للجناس دورٌ بارزٌ لدى الشعراء في تشكيل الصورة الفنية للنصِّ الأدبي، وقد قام بأدوار عديدة؛ منها التوكيد، والإظهار، وغيرهما، إلى جانب ما يصنعه التجنيس من موسيقى داخلية، تزيِّن النصُّ الأدبي.

ويلعب **الطباق** دورًا هامًا في تشكيل إيقاع البيئة الموسيقية في النصِّ الشعري؛ إذْ من خلال المطابقة بين الكلمات، واستخدام ذلك لخدمة المعاني المنوطة بالتعبير عن أحاسيس الشعراء الراثين لأولادهم وبناهم، يستطيع الشاعر أنْ يُظهِر الفوارق بين العبارات، وهذا من شأنه إثراء النصَّ الشعري بإيقاع جميل، مؤدَّاه تقابل المعاني وتضادها.

عرَّفه الإمام القزويني، فسمَّاه المطابقة، ثم قال: "...وتسمى الطباق والتضاد أيضًا وهي الجمع بين المتضاديْن؛ أي معنييْن متقابليْن في الجملة، ويكون ذلك إمَّا بلفظيْن من نوع واحد اسميْن؛ كقوله تعالى **وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ**

١- ديوان محمد حسن فقي، ص٤١٥.

فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا) [١]، أو فعليْن؛ كقوله تعالى **(قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)**[٢]، وقول النبي للأنصار (إنَّكم لتكثُرون عند الفزع، وتقلُّون عند الطمع) [٣].

وقد ذهب العسكري في الصناعتيْن إلى أنَّ "الناس قد أجمعوا على أنَّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدِّه في جزءٍ من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو بيتٍ من بيوت القصيدة؛ مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحرِّ والبرد"[٤].

أمَّا رأْي ابن رشيق في المطابقة في الكلام، ففحواه: "أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه المطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدَّيْن في الكلام أو بيت الشعر، إلاَّ قدامة ومن اتبعه؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنييْن في لفظة واحدة مكرَّرة طباقًا، وقد تقدَّم الكلام في باب التجانس. وسمَّى قدامة هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا التكافؤ، وليس بطباق عنده إلاَّ ما قدَّمت ذكره، و لم يسمِّه التكافؤ أحدٌ غيره وغير النحاس من جميع مَن علمته.

قال الخليل بن أحمد: طابقت بين الشيئيْن إذا جمعت بينهما على حذوٍ واحدٍ وألصقتهما". [٥]

١- سورة الكهف، ١٨.

٢- سورة آل عمران، ٢٦.

٣- الإيضاح في علوم البلاغة، ٣١٧/١.

٤- الصناعتيْن، ص٣١٦.

٥- العمدة، ١١١/١.

وعلى ذلك، فإنّ الطباق يعني الجمع بين لفظيْن متضاديْن في عبارة واحدة، بين الشيء وضدِّه، لذا يسمَّى أيضًا التضاد"[1].

وقد اختصر علي الجارم تعريف الطباق في قوله: "الطِّباقُ: الْجَمْعُ بَيْنَ الشَّيْءِ وضِدّه في الكلام"[2].

وعندما تُنعِم النظر في شعر رثاء الأولاد في العصر الحديث، تقف عند نماذج متعدِّدة من الطباق؛ إذْ تجد الشعراء يكدُّون أذهانهم في توظيف الكلمات المتقابلة والمتضادة من أجل إبراز حقيقة المشاعر التي يكابدونها في فجيعتهم ومصابهم الأليم.

ومن بين ذلك ما تطالعه عند عبد الله البردوني، حين يرثي صديقه الأستاذ عبد العزيز المقالح، في مصرع ولده: [3]

كَيفَ انْتَهى مِنْ قَبْـــلِ أَنْ يَبْتَـــدِي	هَلْ تَنْطَفِي الرُّوحُ ولَمْ تُوقَـــدِ ؟
وَكَيفَ أَنْهَى السَّيْرَ مَنْ لَـــمْ يَـــرُحْ	في دَرْبِهِ المجْهُـــولِ أَوْ يَغْتَـــدِي ؟
وَافَـــى مِـــنَ الـــدَّيْجُورِ يحْبُـــو إِلى	كَهْفِ السُّكُونِ النَّازِحِ الأَسْـــوَدِ
أَلْقَـــى بِـــهِ المَهْـــدُ إلى قَـــبرِهِ	لَمْ يَقْتَـــرِبْ مِنْـــهُ وَلَـــمْ يَبْعُـــدِ

١- انظر: تحرير التحبير، ابن أبي الأصبع، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٣هـ ص١١-١١٥. وانظر كذلك: علم الوصول الجميل، كمال غنيم، أكاديمية الإبداع، فلسطين، ط١ ٢٠٠٨م، ص٦٥.

٢- البلاغة الواضحة، ٣١٧/١.

٣ – ديوان عبد الله البردوني، ٤٧٣/١.

في البيت ثلاثة مواضع للطباق، ففي البيت الأول يطابق بين (انتهى)، و(يبتدي) في تصوير رائع للسرعة التي لقي بها الطفل حتفه. وفي الشطر الثاني، يطابق بين (تنطفي) و(توقد)، في صورة أخرى للتضاد، الذي يُبرِز هذا المصير السريع المحتوم.

وفي البيت الأخير، صورة من صور الطباق السلبي، (لم يقترب منه)، و(لم يبعد).

وفي رثاء حافظ إبراهيم، توظيف للطباق: [(١)]

يَا عَابِدَ اللهِ نَمْ فِي القَبْرِ مُغْتَبِطًا ... مَا كُنتَ عَنْ ذِكْرِ رَبِّ العَرْشِ باللاهِي

يَا رَحْمَةَ اللهِ هَذَا قَبْرُهُ فَقِفِي ... وَآنِسِـــي رُوحَـــهُ يَـــا رَحْمَـــةَ اللهِ

فيأتي في البيت الأول بطباق بين (عابد الله)، و(اللاهي)، فحين ناداه في صدر البيت بـــ(عابد الله)، أراد أنْ ينفي عنه ذلك مرة ثانية في عجز البيت، فنفى أنه غير لاهٍ عن ذكر الله تعالى، فأفاد الطباق هنا توكيد المعنى أكثر.

وعندما يصوِّر وليد الأعظمي أحزان، يلجأ إلى الطباق، انظر إليه وهو يقول: [(٢)]

أَكْـــتُمُ فِـــي جَنْبِـــي جَمْـــرًا لَـــهُ ... بَيْنَ ضُلُوعِي وَهَجٌ وَالْتِهَابْ

أَسْـــلُخُ يَـــوْمِي ذَاكِـــرًا شَـــاكِرًا ... وَلِي مَعَ اللَّيْلِ جَوًى وانْتِحَابْ

١- ديوان حافظ إبراهيم، ٢/١٦٢.

٢ – ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٦.

إذا كان الشاعر قد استفاد من الترادُف في البيت الأول، فإنَّه اعتمد الطباق في البيت الثاني؛ إذْ طابق بين (يومي)، و(الليل)؛ وقد أفاد هذا التضاد الشمول؛ سواءً أكان بالنسبة لانشغاله في نهاره بذكر الله وشكره، أو في معايشة الجوى والأحزان طوال ليله فوافق هذا الطباق تلوين الإيقاع الموسيقي الداخلي للنصِّ الشعري بهذه المعان.

وحين تقرأ رثاء محمود روسان، تقف على توظيفه للطباق: [1]

وَاحَسْرَتِي...قَدْ أُطْفِئَ المِصْبَاحُ وَغَفَا...وغَابَ الكَوْكَبُ اللَمَّاحُ

وغَدَتْ حَيَاتِي غُصَّةً...وَتَأَلّمَتْ رُوحِي الحَزِينَةُ...وانْتَهَتْ أَفْرَاحُ

وتَهَدّمَ القَلْبُ الكَبِيرُ ولَمْ يعُدْ باللَّحْنِ يشْدُو البُلْبُلُ الصَدَّاحُ

وغَدَا الصَّبَاحُ مِنْ الفَجِيعَةِ مُظلِمًا أتَرَى سَيَطْلعُ بَعْدَهَا إصْبَاحُ!!!

استخدم المطابقة في البيت الثاني، بين (الحزينة)، و(أفراح)، ثم في البيت الأخير يطابق بين (الصباح)، و(مظلمًا)، وهذا التضاد الواضح يُبرز كيف انقلبت حياة الشاعر من النقيض إلى النقيض. كما أنَّ هذا التوظيف البديع يقوم بأداء وظيفة موسيقية خفية مؤدَّاها الإتيان بالصورة وما يضادها، فتصنع الجرس التنبيهي في ذهن المتلقِّي.

وتزداد نبرة الطباق عند روسان، انظر إليه وهو يقول: [2]

إنّي صُعِقْتُ لِفَقْدِهَا فتَبَدَّدَتْ أَفْرَاحُنا، وتَجَدَّدَتْ أَتْرَاحُ

جَرَّاحُهَا...أَأَلُومُهُ، وهْوَ الذِي أعْطَى الدَوَاءَ..وَمَنْ هُوَ الجَرَّاحُ

١- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، لمحمود روسان، ص٢٣.

٢- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، لمحمود روسان، ص٢٤.

لا يمكن أنْ يصوِّر هذه الصاعقة التي تناولها بالحديث إلاَّ ما جاء به من طباق بين (أفراحنا)، و(أتراح). وانظر إلى ما صنعه هذا الطباق من جرس موسيقي مليء بالأسى والحزن من ناحيةٍ، ويُطلِق نايات الألم المرتفعة الصوت من ناحيةٍ أخرى.

ويقول ضياء الدين بن رجب: (١)

وَأَحْسَسْتُ فِي حُبِّيْكَ بَالوَجْدِ كُلِّهِ	**ضِرَامًا تَعَالَى عَنْ كَيَانِي وَعَنْ جُهْدِي**
صَحَا صَحْوَةَ البَيْنِ المُشِتِّ فُجَاءَةً	**وَشَتَّانَ بَيْنَ الصَّحْوِ فِي القُرْبِ وَالبُعْدِ**

في عجز البيت الثاني، جعل الطباق بين (القرب)، و(البعد)؛ ليظهِر الفرق الشاسع بين القرب والبعد، وليظهِر المعنى في صورة أكثر واقعية؛ لتثبُت في ذهن المتلقِّي هذه الصورة الحزينة.

وعند ضياء الدين بن رجب، تجد الطباق السلبي، يقول: (٢)

وَيَقُولُ قَائِلُهُمْ تَهُو	**نُ وَمَا يَهُونُ لَهَا مَقَامُ**
أَعْزِزْ عَلَيَّ بِأَنْ تُوَا	**رِيهَا الصَّحَائِفُ وَالرُّغَامُ**

في البيت الأول، استخدم الطباق السلبي بين (تهون)، و(ما تهون)؛ ليتَّضح للقارئ ذلك التضاد بين ما يراه الناس من أنَّ الأمر يهون، وما هو كائن في قلب أبٍ حزين آسٍ لا يجد أنَّ هذا المصاب هيِّنٌ.

١- ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٣.

٢- المجموعة الشعرية الكاملة، لمحمد عبد القادر فقيه، ص١١٣.

وأخيرًا، يقول محمد حسن فقيه في رثاء ابنه وابنته: [1]

أَبُنَيَّتِي وَبُنَيَّ..هَلْ أَنَا ظَافِرٌ	**بَعْدَ الرَّدَى مِنْكُم بِوشْكُ لِقَاءِ؟**
فَارَقْتُمَانِي..فَاللَّظَى فِي مُهْجَتِي	**يَرْعَى وَيَسْتَعْصِي عَلَى الإِطْفَاء**
قَدْ كُنْتُمَا رَيْحَانَتِي..فَأَنْتَشِي	**بِالنَّفْحِ فِي الإِصْبَاحِ وَالإِمْسَاءِ**

طابق بين (الإصباح)، و(الإمساء)، في تصوير لما كان لولديْه من طلعة طيبة محبَّبة إليه في كل الأوقات، ممَّا ساعد في تلوين النصِّ الشعري بموسيقى هادئة، من خلال هذا الطباق.

١- المرجع السابق، ص ٤١٨.

المطلب الثالث: التكرار

التكرار لغةً:

ذكره ابن فارس، فقال: "الكاف والراء أصلٌ صحيح يدلُّ على جمعٍ وترديد. من ذلك كَرَرت، وذلك رجُوعك إليه بعد المرّة الأولى، فهو الترديد الذي ذكرناه"(١).

وعند الفيروز آبادي، جاء التكرار من (الكرّ)؛ أي الرجوع: "كـرَّ عليـه كـرًّا وتكرارًا عطف وعنه رجع ، فهو كرَّار ومكر بكسر الميم ، وكـرَّره تكريـرًا وتكـرارًا وتكرّه كتحله، وكرَّ كرَّة أعاده مرة بعد أخرى" (٢) .

التكرار اصطلاحًا:

هو: " تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد؛ إمَّـا للتوكيـد أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو التلذُّذ بذكر المكرَّر" (٣).

و"هو ظاهرة يكون فيها تكرار المفردة الواحدة أكثر من مـرة؛ وذلـك لدلالـة مقصودة، وقد أكثر شعراء هذا العصر من استخدامها في مرثياتهم؛ ليؤكِّدوا عمق الحـزن في نفوسهم، وليكشفوا حجم الألم الذي يعتصر قلوبهم تجاه مَن فقدوهم"(٤).

ومن العلماء القدامى الذين اعتنوا بالتكرار؛ الجاحظ، قال عنه في البيان والتبـيين: "وليس التكرار عيًّا، ما دام لحكمة؛ كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي الساهي، كما أنَّ ترداد

١- مقاييس اللغة، ٥/١٠٣.

٢- القاموس المحيط، ٢/ ١٣٠.

٣- أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ت: شاكر هادي شكر، مطبعـة النعمـان، النجـف، ط١ ١٩٦٩م، ٥/٣٤-٣٥.

٤- فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني، ص٨٩.

الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يتجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث، وهذا القرآن قد ردَّد قصة موس، وهود وهارون، وشعيب، وإبراهيم، ولوط، وعاد، وثمود، كما ردَّد ذكر الجنة والنار وغيرهما لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبيّ غافل أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب"(١).

أمَّا ابن قتيبة، فقد عُني به، يقول: "وأمَّا تكرار الكلام من جنس واحد وبعضه يُجزِئ عن بعض؛ كتكراره في قوله (**قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ**) [سورة الكافرون، ١] وقوله {**فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ** } [سورة الرحمن: ٢١]، فقد أعلمتُك أنَّ القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم ، ومن مذاهبهم التكرار ، إرادة التوكيد والإفهام ، كما أنَّ من مذاهبهم الاختصار ، إرادة التخفيف والإيجاز .. وقد يقول القائل في كلامه : والله لا أفعله ثم والله لا أفعله ، إذا أراد التوكيد وحسم الأطماع من أنْ يفعله"(٢).

يقول عبد القاهر معلِّلاً قيمة التكرار: "لأنك إذا حدَّثت عن اسم مضاف، ثم أردت أنْ تذكر المضاف إليه، فإنَّ البلاغة تقتضي أنْ تذكره باسمه الظاهر ولا تضمره وتفسير هذا أنَّ الذي هو الحَسَن الجميل أنْ تقول: جاءني غلام زيد وزيد، ويقبح أنْ تقول: جاءني غلام زيد وهو".[٣]

١- البيان والتبيين، ٣/٣١٤.

٢- تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، شرح السيد أحمد صقر، دار التراث بالقاهرة، ١٩٧٣م، ص ٢٤٠.

٣- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣ ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ص٥٥٥.

فتكرار الاسم عند الجرجاني أمرٌ حسَنٌ، كما أنَّ له مغزًى لُغَوي آخر؛ وهو أنَّ ذكر الاسم (زيد) بعد (غلام زيد) يزيد المعنى وضوحًا؛ إذْ من التأكيد أنَّه يلتبِس المعنى حين نقول (جاء غلام زيد وهو)؛ إذْ يصحُّ أنْ يعود الضمير على الاثنيْن.

وما دام البحث الحالي محوره الشعر الحديث، فلا بُدَّ أنْ تقف الدراسة على ما جاء عند المحدثين في معنى التكرار، فمن ذلك دراسة إبراهيم الخولي، التي يقول فيها: "التكرار عندنا هو إعادة العبارة بنصِّها في سياق واحد، لغرض واحد يستدعي إعادتها، وفي مقام يقتضي هذه الإعادة، وقد يكون ما يقتضي تكراره لفظًا مفردًا، وقد يكون بعضٌ جملة وقد يكون جملة فما فوقها"[1] .

وتناولته نازك الملائكة بقولها: "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمَّنه أسلوب آخر من إمكانية تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أنْ يغني المفتي ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إنْ استطاع الشاعر أنْ يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه" [2].

١- التكرار في الشعر الجاهلي –دراسة أسلوبية- موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع١ ١٩٩٠م، ص١٦٠.

٢- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م، ص ٢٦٤.

فائدة التكرار:

" لم يستخدمه القدامى إلاَّ لمامًا، و لم يصدر هذا عن إهمال، وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانويًا في اللغة إذْ ذاك، و لم تقم حاجة إلى التوسُّع في تقييم عناصره وتفصيل دلالته"[١].

لا شكَّ أنَّ للتكرار أهمية في تشكيل السياق، وتكوين أجزاء العمل الأدبي، وهذا يدفعنا إلى القول بأنَّ مَنْ ينظر إلى التكرار، لا ينبغي عليه أنْ ينظر إليه بعيدًا عن نطاق العبارة والسياق، ولكن من الضروري النظر إلى التكرار من خلال أدائه للوصف الشعوري للموقف؛ ليظهر مدى استفادة السياق من مفردة التكرار؛ سواء أكانت تكرارًا لحرف، أو لكلمة، أو لجملة، "ولذلك ينبغي على المرء ألاَّ ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك، لما تبيَّن له إلاَّ أشياء مكرَّرة، لا يمكن لها أنْ تؤدِّي إلى نتيجةٍ ما"[٢].

إنَّ الشاعر حين يلحُّ في استخدامه لنوع معيَّن من التكرار، إنَّما "يضع بين أيدينا مفتاحًا للفكرة المسيطرة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلِّطها الشعر في المحاق، فيضيئها بحيث نطّلع عليها، أو لنقل أية جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أنْ ينظم كلماته بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا من نوع ما"[٣].

ويضيف علوان جانبًا جديدًا لأهمية التكرار، حين يرى أنَّ ممَّا يدعو الشاعر إلى استخدام التكرار هو إحساسه بالحاجة إلى كونه "يُضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية تلفّ البيت، فتوحِّد أجزاءه، كما تكشف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي"[٤]. وهذا

١- قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤١.

٢- أنوار الربيع في أنواع البديع، ٥/٣٤-٣٥.

٣- قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢-٢٤٣.

٤- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٥م ص١٩٩.

المعنى يتَّفق ما ألحت إليه الملائكة، حين قالت: "فإنَّ العبارة المكرَّرة تؤدِّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية..." [1].

وفي موضع آخر، تضيف الملائكة أنَّ التكرار: "يستطيع أنْ يُغنِي المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة؛ ذلك إنِ استطاع الشاعر أنْ يسيطِر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلاَّ فليس أيسر من أنْ يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المُبتذَلة التي يمكن أنْ يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسُّ اللغوي والموهبة والأصالة"[2].

إنَّ "التكرار ظاهرة أسلوبية في شعرنا القديم والمعاصر، تحمل دلالات معينة يكشف عنها السياق الذي تتجلَّى فيه. ولعلَّ الرثاء من أكثر الأغراض الشعرية التي استخدم فيها الشعراء هذه الظاهرة، بل إنَّ ابن رشيق يرى أنَّ الرثاء أولى من غيره بالتكرار؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجِّع"[3].

ويرى البعض أنَّ التكرار يحسُن في الرثاء، وذلك "لأنه يخرج عن كونه صرخات متشابهة الإيقاع، ولا مناص في الرثاء من الصراخ، وبخاصة حين يكون الميت عزيزًا وجزءًا من النفس".[4]

١- قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨٧.

٢- المرجع السابق، ص ٢٣٠-٢٣١.

٣- العمدة، ٢/٧٦.

٤- دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، عبده بدوي، دار الرفاعي للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢ ١٤٠٥هـ- ١٩٨٤م، ص١٦٧.

ويعتقد الدكتور مصطفى الشورى "أنَّ الشعراء إنما كانوا يريدون من هذا التكرار أنْ يسلِّطوا الضوء على نقطة حسَّاسة في التعبير عن مدى حسرتهم على مَن فقدوه، أو قد يريدون أنْ يُشعِروا السامعين بمدى الخسارة التي حلَّت بهم بسبب هذا الفَقْد"[1].

"وللتكرار قيمة زخرفية وقاعدة مقرَّرة في شعر الرثاء، وتقوم عليها الاستجابات المطلوبة أيًّا ما كانت تلك الاستجابات، فالشاعر حزين، والسامعون حزنى مثله، يشاركونه حزنه، ويحتاجون إلى ما يقرع قرب آذانهم؛ لتشبَّ العاطفة الخامدة"[2].

وحينما نستعرض معظم قصائد رثاء الأولاد في العصر الحديث، نجد ظاهرة التكرار واحدة من الظواهر البارزة، فهي تعبِّر عن التصاق ولوعة المعنى المراد بالشاعر فيكرّره كثيرًا في القصيدة؛ ليعبِّر عمَّا في نفسه من حزن، وأسى، ولوعة.

ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد رثاء الأولاد في العصر الحديث من ظاهرة التكرار سواء أكان ذلك في الحروف، أو الكلمات، أو الجمل والتراكيب والأساليب، أو غيرها.

١- قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٠-٢٣١.

٢- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية ، لمصطفى الشورى، ص٢٥٠.

أولاً: تكرار الحرف

"من سُنَن العرب التكرير والإعادة، وإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[١].

و"يعتبر التكرار نوعٌ من الإطناب وله أغراض متعدِّدة"[٢]؛ ذلك أنَّه يعدُّ "أداة فعّالة من أدوات الإيقاظ والتنبيه، ويعتبر من أبرز تقنيات القصيدة الحديثة، فموضوع التكرار "موضوع لم تتناوله بالدراسة كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند إليها في تقييم أساليب البلاغة"[٣].

وفي إطار الدراسة الحالية، تستعرض الباحثة نماذج لأشعار المراثي في العصر الحديث في جانب التكرار، فمن تكرار الحروف، ما تشاهده عند عبد الفتاح عمرو، حين يرثي ولده. انظر إليه وهو يقول[٤]:

وَنَشَرْتُ بِأَعْطَافِ الرَّوْضِ ... وُدًّا ونَشَـــرْتُ الأَزْهَـــارَا

وأَقَمْتُ ببَابِكَ حُرَّاسِي ... وأَحَطْـــتُ علَيْـــكَ الأَسْـــوَارَا

إِنْ تَنْطِقْ بِالحَرْفِ تَرَاهُمْ ... جُنْـــدًا مِـــنْ حَوْلِـــكَ أَخْيَـــارَا

أَوْ تَطْلُبْ حَاجَاتٍ لَيْلاً ... أَشْـــرَقْتُ صَـــبَاحًا وَنَهَـــارَا

أَوْ تَسْأَمْ مِنْ طُولِ اللَّيْلِ ... بِتْنَـــا مِـــنْ أَجْلِـــكَ سُـــمَّارَا

١- الصاحبي في فقه اللغة العربية وسُنَن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ص٣٤١.

٢- الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢١٥.

٣- بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص١٥.

٤- ديوان اللّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤١.

في البيتيْن الأخيريْن، تكرَّر حرف التخيير (أوْ)؛ وذلك لإفادة مدى الاهتمام الذي كان يوليه الشاعر لولده، فهو إنْ يطلب شيئًا في أي وقت، يجده، وحين يصاب بالملل والسأم، يجده بجواره يسامره ويسلِّيه.

وفي ديوان البردوني، يقول: [1]

مَضَى كَطَيْفِ الفَجْرِ لَمْ يَقْتَطِفْ	مِنْ عُمْرِهِ غَيْرَ الصِّبَا الأَرْغَدِ
لَمْ يَطْعَمِ الدُّنْيَا وَلَمْ يَدْرِ مَا	فِي سُوقِهَا مِنْ جَيِّدٍ أَوْ رَدِي
حَبَا مِنَ المَهْدِ إِلَى لَحْدِهِ	لَمْ يَشْقَ فِي الدُّنْيَا وَلَمْ يَسْعَدِ

عدَّد الشاعر تكرار (لم) النافية في هذه الأبيات، فجاءت في البيت الأول في قوله (لم يقتطف)، وفي البيت الثاني، جاءت مرتيْن (لم يطعم، ولم يدرِ)، وفي البيت الثالث، جاءت كذلك مرتيْن في الشطر الثاني (لم يشقَ، ولم يسعد). وقد عمد إلى تكرار هذا النفي؛ للتأكيد على حسرته لضياع ولده، دون أنْ ينعم بمتاع الدنيا ونعيمها.

ويتكرَّر لديه النفي أيضًا بحرف آخر، يقول: [2]

وَنَامَ فِي حُضْنِ الهَنَا مُبْعَدًا	عَنِ الأَعَادِي وَعَنِ الحُسَّدِ
عَنْ ضَجَّةِ الدُّنْيَا وَأَشْرَارِهَا	وَعَنْ غُبَارِ العَالَمِ المُفْسِدِ

كرَّر الشاعر حرف الجر (عن) في هذيْن البيتيْن، فاستخدم حرف المجاوزة؛ للتعبير عن ابتعاده عن (الأعادي، الحُسَّد، ضجة الدنيا، غبار العالم المفسد)، وكأنَّه يسلِّي نفسه

١- ديوان عبد الله البردوني، ١/ ٤٧٦.

٢- المرجع السابق، ١/ ٤٧٧.

بذلك، ويروِّح عنها، على اعتبار أنَّه مات طفلاً بريئًا من شرور الدنيا، ومن نظرات الأعادي، ومن أعباء الحياة الصعبة، وآلامها، واستقرَّ في جنة الخلد.

وهذا نموذج رائع لتكرار الحرف، تقف عليه عند حسين سرحان، يقول: [١]

أَقِلّي اللَّوْمَ بَعْدَكِ لَمْ أُنَادِمْ	وَلَمْ أَشْهَدْ سِوَى وَجْهٍ وِقَاحِ
يُكَشِّرُ لِي بِأَنْيَابٍ مِرَاضٍ	وَيَضْحَكُ لِــي بِأَشْــدَاقٍ صِــحَاحِ

حين استخدم النفي في البيت الأول، كرَّر حرف النفي (لم) في الشطريْن، في قوله (لم أنادم)، و(لم أشهد). وحين استخدم حرف الجر (اللام) المتصل بياء المتكلم، كرَّره كذلك في شطريِ البيت، في قوله (يكشِّر لي)، في سياق وصفه بتلك الوجوه القبيحة التي لا يرى سواها بعد فقدان ابنته، و(يضحك لي)، في سياق وصفه لتلك الوجوه التي يتخيَّلها تمكر به، وتضحك منه في حقد وكراهية.

ومن التكرار ما جاء عند التيمورية على لسان ابنتها "توحيدة": [٢]

إِنِّي أَلِفْتُ الحُزْنَ حَتَّى إِنَّنِي	لَوْ غَابَ عَنِّي سَاءَنِي التَأْخِيرُ
قَدْ كُنْتُ لاَ أَرْضَى التَبَاعُدَ بُرْهَةً	كَيْفَ التَّصَبُّرُ وَالبِعَادُ دُهُورُ؟

تكرَّر في البيت الأول حرف التوكيد والنصب (إنَّ) في قوله (إنِّي ألفت الحزن)، ثم قوله (حتى إنَّني)؛ وجاء ذلك على سبيل التوكيد.

١- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

٢- ديوان عائشة التيمورية، ص ٢١٣.

وبعدُ، فينبغي الإشارة إلى أنَّ ابن الأثير "رفض أنواعًا من التكرار، عدَّها معيبة وهي تكرار الحروف والصيغة"[1]، إلاَّ أنَّ الباحثة ترى خلاف ذلك؛ فإنَّ التكرار يصنع في كثير من المواطن ما لا يمكن أنْ تصنعه العبارات البليغة، مهما بلغت درجتها من الجودة والصياغة.

١- انظر: الصورة الفنية في المفضليات؛ أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، زيد بن محمد بن غانم الجهني، مكتبة الملك فهد الوطنيةن المدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ، ص٨٤١.

ثانيًا: تكرار الكلمة

ولّما كانت "العبارة المكرَّرة تؤدِّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[١]، فقد تكرَّرت الكلمة في شعر الرثاء الحديث. وقد وقفت الدراسة على أكثر من موضع، يمكن تسليط الضوء عليه في هذا الصدد.

وقد كثُر تكرار الكلمة مفردة في شعر الرثاء في العصر الحديث؛ تأكيدًا على هذه العاطفة السامية الحانية، ومثاله في شعر رثاء زكي قنصل لابنته (سعاد) قوله [٢]:

هَاضَ الأَسَى جُنْحِي، فَلَمَّا جِئْتِ طِرْتُ بِلاَ جَنَاح

وَتَكَاثَرَتْ فِيَّ الجِرَاحُ....... فَكُنْتِ بُرْءًا لِلْجِرَاح

في البيت الأول، كرَّر الشاعر لفظة (جنح)، ولكن من خلال مفردها (جناح)؛ إذْ في الأولى عبَّر عن تحطيم الأسى لكل أجنحته، وفي الثانية، يقصد أنه أصبح له جناحٌ يطير به، وهو يكفيه؛ ألا وهو ابنته التي أبهجت حياته، فقد أصبحت جناحه الذي يحلِّق به في الكون طليقًا.

وفي البيت الثاني، يكرِّر لفظة (الجراح) في آخر البيت، بعد أن ذكرها مجرورة بفي في صدر البيت. وقد جاء بها جمعًا في الحالَيْن؛ لبيان الكثرة.

١- قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨٧.

٢- ديوان زكي قنصل، ١/٧.

ومن صور التكرار، تكرار (كم الخبرية)، كما في قول زكي قنصل[1]:

سَرِيرَ الحَبِيبَــةِ مَــاذَا القُطُــوبُ ... لَيَجْرَحُ عَيْنِي انْكِسَارُ الغُرُوب
أَبَحْنَاكَ لِلْعَنْكَبُوتِ وَكَانَتْ ... تَحُجُّ إِلَى كَعْبَتَيْكَ القُلُوب
لَكَمْ هَدْهَدَتْكَ رِيَــاحُ الشَّــمَالِ ... وَكَمْ رَاقَصَتْكَ رِيَاحُ الجَنُوب!
وَكَمْ هِجْتَ زَهْوَ الهِزَارِ الطَّرُوبِ ... بِزَغْلُولِهِ المُشْرَئِبِّ اللَّعُوب!

استطاع الشاعر التعبير عن ماضي سرير ابنته الراحلة باستخدام التكرار، وقد أفاد المعنى تكرار (كم الخبرية) الدالة على الكثرة في أكثر من موضع (كم هدهدتك، وكم راقصتك، وكم هجت زهو الهزار الطروب).

ومن تكرار الكلمة عند البردوني، قوله[2]:

يَبْكِي كَمَا تَبْكِي وَفِي شَجْوِهِ ... تَعْزِيَّــةً عَــنْ طِفْلِــكِ الأَوْحَــدِ

اختتم الشاعر بهذا البيت مرثيته في مجاملته لصديقه (عبد العزيز)، وأراد فيها أنْ يبيّن أن مرثيته باكية، كما تبكي عيونه. ومن هنا أفاد من تكرار كلمة البكاء بصيغة الفعل المضارع الدالة على الاستمرار والتجدُّد.

وفي قصيدة (وارحمتاه)، حين يصل لمرحلة الرضا بقضاء الله، يقول [3]:

١- المرجع السابق، ١/٢٥.

٢- ديوان عبد الله البردوني، ١/ ٤٧٩.

٣- الأعمال الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٩.

وَلَكِنَّهَا الأَقْدَارُ..هَذَا دَوَاؤُهُ يُمِيتُ..وَهَذا لاَ يَمُوتُ بِدَائِهِ

وَهَذَا عَجُوزٌ ضَائِقٌ مِنْ بَقَائِهِ وَهَذَا فَتًى جَازَعٌ مِنْ فَنَائِهِ

سُبْحَانَ رَبِّي فِي رَخَاءٍ وَشِدَّةٍ وَسُبْحَانَهُ فِي مَنْعِهِ وَعَطَائِهِ

وظَّف الشاعر بحسِّه الشعري مجموعة من التكرارات؛ ففي البيت الأول جاء تكرار (يميت)، ولكن مع (يموت)، فكرَّر الفعل المتعدِّي بنظيره اللازم.

وفي البيت الثالث، جاء تكرار لفظة (سبحان) التي أفادت الرضا، وتسبيح الله في الشدة والرخاء، وفي المنع والعطاء.

ومن قصيدة (السابق واللاحق)، يصف فقي ولده قائلاً [1]:

كَانَ ظِلِّي مِنَ الحَرُورِ، وَمُذْ غَابَ انْطَوَى الظِّلُ، واحتَوَتْني الحَرورُ

وَاعْتَرَانِي مِنَ الحُضُورِ غِيَابٌ وَاعْتَرَانِي مِنَ الغِيَابِ حُضُورُ

كرَّر الشاعر هنا مجموعة من الكلمات، ففي البيت الأول، جاء تكرار (ظلِّي بالظلّ)، وتكرَّرت كلمة (الحرور). وفي البيت الثاني، جاء تكرار كلمة (الحضور)، وكذلك كلمة (غياب، بالغياب).

ولدى حسين سرحان إجادات في استخدام التكرار، يقول: [2]

أُرِيدُ أَسْلُو، فَهَلْ ذِكْرَاكِ مُسْعِفَتِي؟ ذِكْرَاكِ نَارٌ تُذِيبُ القَلْبَ حَمْرَاءُ

لَكَمْ تَأَسَّيْتُ وَالتَّأْسَاءُ ذَاهِبَةٌ سُدًى، وَلاَ تَنْفَعُ المَحْزُونَ تَأْسَاءُ

١- المرجع السابق ، ص٤٣٢.

٢- من ديوان الطائر الغريب، لحسين سرحان، ص٣٩.

ففي البيت الأول، يُكرِّر (ذكراك) في شطريِ البيت، وفي البيت الثاني أيضًا يكرِّر كلمة (التأساء) في شطريِ البيت، وإن كان ورودها في الشطر الأول معرَّفة (التأساء)، أمَّا في الشطر الثاني، فقد جاءت نكرة (تأساء). كما أنَّه جاء بلفظة من اشتقاقات اللفظ المكرَّر؛ وهي الفعل الماضي (تأسَّيت)؛ للتدليل بالتكرار في (التأساء) على فشله في محاولات التأسِّي والتصبُّر، ساعد على بيان ذلك استخدام (كم الخبرية) في صدر البيت؛ لزيادة التأكيد على أنَّ الصبر والتحمُّل لم يعرف للشاعر طريقًا.

كما تكرَّرت لفظة (مزنة) لديه، حين يقول: [1]

عَلَيْكِ عَلَى ضَرِيحِكِ كُلُّ (مُزْنٍ)	تَهُبُّ بِهِ الرِّيَاحُ مَعَ الهُبُوبِ
تَمُجُّ الغَيْثَ فِي مِسْكٍ شَذَاهُ	لَهُ أَرَجٌ كَتَمْزِيقِ الجُيُوبِ
أَرَاكِ إِذَا اسْتَطَارَ بِكُلِّ أُفْقٍ	وَدَفَّ بِوَبْلٍ هَاطِلَةٍ سَكُوبِ
يَؤُمُّ ثَرَاكِ – مُزْنَةَ – إِنَّ قَلْبِي	تَحَمَّلَ كُلَّ أَحْزَانِ القُلُوبِ

فتكرار (مزنة) في البيت الأول والأخير؛ ليس إلاَّ استعذابًا لمناداة الابنة لدى والدها، وإنْ كان في الأولى ناداها بالتدليل (مزن)، وفي الثانية، جاءت كاملة (مزنة).

ومن تكرار الكلمة، ما جاء في رثاء وليد الأعظمي لولده الشهيد[2]:

تَسِيرُ بِنَعْشِكَ هَذِي الأُلُوفُ	تُوَدِّعُ فِيكَ الفَتَى الأَمْثَلا
وَتَبْكِي عَلَيْكَ عُيُونُ الرِّجَالِ	وَدَمْعُ الرِّجَالِ عَلَى مَنْ غَلا

١- المرجع السابق، ص٣٩.

٢- ديوان وليد الأعظمي، ص٢٩٧.

في البيت الثاني، يأتي تكرار كلمة (الرجال)، في سياق الحديث عن البكاء على رحيل ولده الشهيد، والتأكيد على بكاء الرجال، إنَّما هو دليل حيٌّ على محبة الناس له وإيمانهم بمكانته؛ إذْ من المعروف أنَّ البكاء ليس من شيمتهم البكاء إلاَّ في الشدائد والمواقف الجسام.

أمَّا محمود روسان، فيقول في رثاء ابنته (العروس): [1]

أبكي دمًا ممَّا علمتُ، وكيف لا — أبكي عليها...والبكاءُ متاحُ

أبكي على "تلك العروسِ" شهيدةٌ — فهي "ابنتي" ولذكرها أرتاحُ

تكرَّرت كلمة (أبكي) ثلاث مرات في البيتيْن، مرتيْن في البيت الأول، ومرة في البيت الثاني. وجاءت على صيغة الفعل المضارع، الدال على الاستمرار والتجدُّد لهذا البكاء وذلك الحزن.

وفي سياق حديثه عن حنينه لها، يقول: [2]

عَامٌ مَضَى قَبْلَ الوَفَاةِ وَلَمْ أَشِمْ وَجْهَ — ابْنَتِي...هَلْ يَصْعُبُ الإِيضَاحُ

عَامٌ وَشَوْقُ الوَالِدَيْنِ مُوَزَّعٌ — تَذْرُوهُ مِنْ طُولِ الفِرَاقِ رِيَاحُ

فَلَهُ جَنَاحٌ فِي "الشَآمِ" مُظَلِّلٌ — ولَهُ "بِعَمَّانٍ" يَظَلُّ جَنَاحُ

جاء تكرار كلمة (جناح) في البيت الثالث، وجاء التكرار لأداء غرض بلاغي وهو تصوير مدى معاناة الوالديْن إبَّان مرض ابنته واغترابها للتداوي والعلاج بعمَّان.

١- ديوان دموع وأناشيد إلى عائدة، لمحمود الروسان، ص٢٣-٢٤.

٢- ديوان محمود الروسان، ص٢٤.

وحين يرثي محمد مقدادي ولده (عاكف)، يتأوَّه من "الزمان"، يقول مخاطبًا أمّ عاكف: [1]

يَا "أُمَّ عَاكِفِ" مَا لِلْجُرْحِ مُتَّسِعٌ	**وَقَدْ تَوَاصَلَ نَزْفُ الجُرْحِ فَاتَّقِدِي**
هَذَا الزَّمَانُ الذِي سَرَّتْكِ طَلْعَتُهُ	**هُوَ الزَّمَانُ الذِي أَعْطَيْتُهُ كَبِدِي**

استطاع مقدادي أنْ يوظِّف التكرار في البيت الأول، من خلال تكراره للفظة (الجرح) في صدر البيت وعجزه.

كما كرَّر لفظة (الزمان) في البيت الثاني على نفس المنوال؛ في محاولة منه لتسلية زوجته أم عاكف وتصبيرها.

وعند ضياء الدين بن رجب نماذج للتكرار؛ منها: [2]

يَا لَبِرٍّ مُقَطَّرٍ أَتَمَلاَّهُ	**بِسِرِّ الحَيَاةِ صَحْوًا وَنَوْمًا**
مِلْءُ عَيْنِي وَمِلْءُ رُوحِي فَقَدْ	**زَادَ جَلاَءً وَإِنْ تَحَجَّبَ وَهْمَا**

في البيت الثاني، جاء تكرار كلمة (ملء) في الشطر الأول، في قوله (ملء عيني)، و(ملء روحي)؛ وقد جاء ذلك توكيدًا على هيمنة الابن الراحل على مشاعر وأحاسيس والده.

١- ديوان محمد مقدادي، ص١.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٧.

ويقول: [1]

فَأَيَّةُ نُعْمَى أَنْتَ صِيغَتْ حُشَاشَةٌ   وَفَرْحَةُ قَلْبٍ لاَ تُقَاسُ بِأَنْعُمِ

ذَكَرْتُ بِكَ الرَّحْمَنَ مُسْبِغَ ظِلِّنَا   بِمَنْ أَتَرَجَّى ظِلَّهُ ظِلَّ ضَيْغَمِ

في البيت الأخير، تكرَّرت كلمة (ظلّ) مرةً في الشطر الأول، ثم مرتيْن في الشطر الثاني، ممَّا يدلُّ على لجوء الشاعر إلى الله، وتأكيده على أنَّه لا مفرّ من الرجوع إليه سبحانه وتعالى، فهو صاحب الفضل والنعم.

ومن تكرار اللفظة عند عائشة التيمورية قولها: [2]

وَارْحَمْ شَبَابِي إِنَّ وَالِدَتِي غَدَتْ   ثَكْلَى يُشِيرُ لَهَا الجَوَى وَتُشِيرُ

وَارْأُفْ بِعَيْنٍ حُرِّمَتْ طِيبَ الكَرَى   تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الجُفُونِ فُتُورُ

في الشطر الثاني من البيت الأول، تكرِّر الشاعرة لفظة (يشير) مع استبدال حرف المضارعة بالتاء (تشير)، في تعبير يدلّ على أنَّ الأم أصحبت حالتها يُرثَى لها؛ من جرَّاء ما قاست في رحلة المرض العنيفة التي مرَّت بها.

ومن التكرار ما جاء لديها على لسان ابنتها "توحيدة": [3]

جَاءَ الطَبِيبُ ضُحًى وَبَشَّر بالشِّفَا   إِنَّ الطَبِيبَ بِطِبِّهِ مَغْرُورُ

وَصَفَ التَجَرُّعَ وَهْوَ يَزْعُمُ أَنَّهُ   بِالْبُرْءِ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بَشِيرُ

١- المرجع السابق، ص٤٢٠.

٢- ديوان عائشة التيمورية ، ص ٢٠٨.

٣- المرجع السابق، ص ٢٠٩.

كرَّرت الشاعرة لفظة (الطبيب)، فجاءت مرةً في كل شطر من البيت الأول؛ إذْ كان الأمل معقودًا على الطبيب في طلب الشفاء، والوقوف على الداء، وكيفية مداواته.

ثالثا: تكرار الجمل والتراكيب

إنَّ "العرب منذ القدم إذا أرادت معنى مكّنته واحتاطت له، ومن ذلك التوكيد على ضربيْن: أحدهما تكرير الأول بلفظه، والثاني تكرير الأول بمعناه"[1]، لا سيَّما إذا جاء التكرار في الأمور العظيمة والخطب الجلَل، فـ"التكرار مُستحسَن عندما تكون الحاجة إليه ماسة، والضرورة إليه داعية؛ لعظم الخطب، وشدة موقع الفجيعة"[2]. وهذا قريبٌ ممَّا جاء به صاحب العمدة "أنَّ للتكرار مواضع يحسُن فيها، وأخرى يقبُح فيها، ومن المواضع التي استحسنها الرثاء، لقوله "هو أولى ما تُكرَّر فيه الكلام؛ لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجِّع"[3].

وبعد أنْ وقفت الدراسة على تكرار الحرف، ثم تكرار الكلمة في شعر الرثاء للعصر الحديث، بقي الحديث عن تكرار الجمل والصيغ، ومن ذلك ما جاء في شعر رثاء زكي قنصل لابنته (سعاد)[4]:

ضَحِكَ الصَّبَاحُ فَقُلْتُ لَوْلاَهَا لَمَا ضَحِكَ الصَّبَاح

أَهْلاً عَرُوسَ الفَجْرِ... أَهْلاً بِالصَّبَاحَةِ وَالصَّلاَح

١- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، ت: محمد علي النجار، ط٤، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة ٣/١٠٤-١٠٦.

٢- انظر: الصناعتيْن، ص٢٠٠.

٣- انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢/٧٢.

٤- ديوان زكي قنصل، ١/٧.

فمن تكرار الجمل، تكرار الشاعر في البيت الأول (ضحك الصباح)؛ للتأكيد على تفائله حين يرى إطلالة ابنته (سعاد) عليه في الصباح،يشعر بأنَّ الدنيا بأسرها تضحك وتبتسم له.

ومن تكرار الجمل تكرار أسلوب الاستفهام، كما ورد عند زكي قنصل: [1]:

أَيْنَ ابْتِسَامَتُكِ النَدِيَّةُ..... تَمْلأُ العُشَّ ابْتِسَامَا

وَيَشِيعُ فِي مَا حَوْلَهَا.. أَرجًا كَأَنْفَاسِ الخُزَامَى

أَيْنَ احْتِجَاجُكِ يَسْتَثِيرُ الضَّحِكَ فِي بَابَا وَمَامَا

يَنْسَابُ دَمْدَمَةً...... وَيَنْزِلُ فِي فُؤَادَيْنَا سَلاَمَا

لَمْ تَلْفِظِي حَرْفًا، وَلَكِنْ كُنْتِ أَفْصَحُنَا كَلاَمَا

كرَّر الشاعر صيغة الاستفهام المبدءوة بـــ(أين)، في قوله في البيت الأول (أين ابتسامتك النديَّة)، وقوله في البيت الثالث (أين احتجاجك). وتكرار التساؤل بهذا الشكل يمثِّل تحسُّر الشاعر على غياب مثل هذه المواقف المحفورة في خاطر الوالد وخاطر الأسرة والتي لا يجدون سلوى إلاّ في تذكُّرها.

١- المرجع السابق، ١/١٧.

كذلك من تكرار صيغة الاستفهام قول قنصل[1]:

لِدَاتُكِ فِي البَابِ قَدْ هَرْوَلُوا ... تَقُـــودُهُمْ فِتْنَـــةُ المَهْرَجَـــانِ
فَشَا خَبَرُ العِيـــدِ فَاسْـــتَعْجَلُوا ... خُطَاهُمْ حَذَارَ فَوَاتِ الأَوَانِ
فَأَيْنَ القَطَائِفِ كَيْ يَأْكُلُوا ... وَأَيْنَ الشَّرَابُ وَأَيْنَ الصَّوَانِي؟
وَأَيْنَ الأَرَاجِيحُ كَيْ يَرْجِلُوا ... وَأَيْنَ المُغَنِّي وَأَيْنَ الأَغَانِي؟

تتعدَّد في الأبيات صيغة الاستفهام، يستخدِم فيها الشاعر أداة الاستفهام (أين) في البيتيْن الأخيريْن –كما ترى– (فأين القطائف، وأين الشراب، وأين الصواني، وأين الأراجيح، وأين المغنِّي، وأين الأغاني). كل هذه التساؤلات تُطلِقها نفس الشاعر الحزينة في تصوير للآلام والحسرة حين يمرُّ عليهم أول عيد بعد رحيل (سعاد).

كذلك من تكرار صيغ الاستفهام، ما جاء من تكرار الاستفهام بــ(ما)، كما في قوله[2]:

مَا للزُّهُورِ إِذَا رَأَتْنِي أَطْرَقَتْ ... حَيْرَى بِأَيِّ تَحِيَّـــةٍ تَلْقَـــانِي؟
مَا للطُّيُورِ إِذَا اسْتَشَفَّتْ لَوْعَتِي ... غَصَّتْ حَنَاجِرِهِنَّ بِالأَلْحَانِ؟
مَا للجَدَاوِلِ إِنْ وَقَفْتُ بِشَطِّهَا ... خَنَقَتْ أَهَازِيجَ الهَوَى النَّشْوَانِ؟

---

١ – ديوان زكي قنصل ، ١٨/١.

٢ – المرجع السابق ، ٣٠/١.

أراد الشاعر أنْ يخلَع على الطبيعة مظاهر الحزن، وكأنَّها تشاطره الأحزان، فجعل الزهور في حياءٍ، لا تقوى على تحيته خجلاً منه، والطيور لا تستطيع التغريد، وجريان الماء في الجداول والممرات المائية لا ينعم بانسيابه وأصوات خريره الناعمة. كل ذلك وظَّفه الشاعر في صورة استفهام بـــ(ما)، يحمل التعجُّب والدهشة، ويعكِس نفس الشاعر الحزينة التي انعكست على كل ما حولها من الأشياء.

ومن تكرار التراكيب قول زكي قنصل[1]:

سَرِيرَ الحَبِيبَةِ يَا هَيْكَلِي ... رَمَتْنِي النَّوَائِبُ فِـــي المَقْتَـــلِ

أَتَذْكُرُ حَوْمِي عَلَيْكَ هِـــزَارًا ... يَحُومُ عَلَى وَجْنَـــةِ الجَــدْوَلِ؟

سَرِيرَ الحَبِيبَةِ أَنْـــتِ كِتَـــابٌ ... أُرَاجِعُ فِيهِ فُصُولَ الشَّبَابِ

تَضَــــاحَكَ عُنْوَانُـــهُ بِـــالمُنَى ... وَمَاجَتْ أَسَاطِيرُهُ بِالسَّرَابِ

ورد تكرار هذا التركيب (سَرِيرَ الحَبِيبَةِ) في الشطر الأول والثالث من هذا المقطع للدلالة على مكانة هذا السرير في قلب الأب.

ومن صيغ التكرار، تكرار قول عبد الفتاح عمرو، حين يرثي ولده: [2]

مِنْ أَجْلِـــكَ طُفْـــتُ الأَقْطَـــارَ ... وقَطَعْـــتُ سُـــهُولاً وصَـــحَارِي

وحَمَلْتُ العِبْءَ سِـــنِينَ العُمْـــرِ ... طِـــوَالاً سُـــودًا وقِصــــــــَارَا

مِنْ أَجْلِـــكَ أَحْبَبْـــتُ الـــدُّنْيَا ... ونَظَمْـــتُ لِأَجْلِـــكَ أَشْعـــــَارَا

١ – ديوان زكي قنصل ، ١/٢٢.

٢– ديوان اللَّظى، عبد الفتاح عمرو، ص٤١.

وزَرَعْتُكَ فِي قَلْبِي غُصْنًا أنْشَـــأْتُ بِقَلْبِـــي لَـــكَ دَارًا

مِنْ أَجْلِكَ حَارَبْتُ صِعَابًا ورَكِبْـــتُ لأَجْلِـــكَ أَخْطَـــارَا

مِنْ أَجْلِكَ فَارَقْتُ الأَهْلَ وَلأَجْلِـــكَ جُبْـــتُ الأَقْطَـــارَا

وَكَتَمْتُ جُرُوحًا مُوجِعَةً وَسَـــتَرْتُ هَوَانًـــا وصَـــغَارَا

وَرَسَمْتُكَ فِي شَفَتِي لحنًا وجَعَلْتُـــكَ فِيهَـــا القِيثَـــارَا

وَفَرَشْتُ فُؤَادِي لَكَ مَهْدًا وَطَوَيْـــتُ عَلَيْـــكَ الأَسْـــتَارَا

وَنَصَبتُ حَيَاتِي لَكَ صَرْحًا تَرْقَـــاهُ سَمَـــاءً وَمَنَـــارَا

إِنْ تَصْرُخْ أَحْسَسْتُ جَنَانِي مِنْ هَوْلِ صُـــرَاخِكَ قَـــدْ طَـــارَا

وتُنَاغِي فَأَحُسُّ فُؤَادِي عُصْـــفُورًا جَـــابَ الأَمْصَـــارَا

وَأُثَرْثِرُ مِنْ أَجْلِكَ لَكِنْ مَا كُنْتُ لِغَيْرِكَ ثَرْثَارَا

بالنظر في المقطوعة السابقة، تجد أنّ الشاعر قد كرَّر (من أجلك) ستّ مرات كما كرَّر (لأجلك) ثلاث مرات؛ وهذا يدلّ على حرصه الشديد على التعبير عن المكانة التي كان يحتلها الابن لدى أبيه، فقد خاطر وسافر وقاسى كل الآلام من أجله. وهذا التكرار الذي اعتمد عليه الشاعر جاء ليؤكِّد على هذه المعاني الصادقة التي ألَّح الشاعر بتكراره عليها.

ومن تكرار النداء عند البردوني قوله[1]:

لَوْ عَاشَ لِي يَا رَبِّ، لَوْ لَمْ يَمُتْ أَوْ لَيْتَـــهُ يَـــا رَبِّ، لَـــمْ يُوجَـــدِ

١- ديوان عبد الله البردوني، ١/٤٧٨.

كرَّر الشاعر النداء (يا رب) في الشطر الأول والثاني، في صورة من صور مناجاة الله تعالى، واللجوء إليه عند الشدائد.

ويعتمد محمد حسن فقي على التكرار؛ للوقوف على بعض ملامح الحنين إلى ذكريات الابن الغالية على قلب أبيه، يقول[1]:

لَقَدْ حِيلَ بَيْنِي وبَيْنَ لِقَائِهِ	**كَمَا حِيلَ مَا بَيْنَ الضَّنَا وَشِفَائِهِ**
أَيَا رَاحِلاً عَنَّا..وَفِي جَنَبَاتِهِ	**حَنِينٌ إِلَى أَرْضِ الحِمَى وَسَمَائِهِ**
يَحِنُّ إِلَيْهِ..وَالحَوَائِلُ جَمَّةٌ	**فَيَصْبِرُ صَبْرَ المُسْتَكِينِ لِدَائِهِ**
تَقُولُ: أَبِي هَلْ لِي إِلَى الدَّارِ رَجْعَةٌ	**فَإِنِّي بِهَذِي الدَّارِ أَضْيَعُ تَائِهِ؟**
فَأَبْكِي بِلاَ دَمْعٍ عَلَى شِقْوَةِ المُنَى	**إِذَا اعْتَنَقَتْ مَنْ تَكْتَوِي بِعَدَائِهِ**
كَأَنِّي بِهِ يَخْشَى المَنِيَّةَ فِي غَدٍ	**وَيَحْذَرُهَا فِي صُبْحِهِ وَمَسَائِهِ**
كَأَنِّي بِهِ يَطْوِي عَلَى الغَيْبِ نَفْسَهُ	**فَيَعْرِفُ مَا لَمْ يَبْدُ لِي مِنْ قَضَائِهِ**

نوَّع الشاعر في تكراره، فمرةً يكون تكرار لفظة؛ كما في تكرار (حيل) الفعل الماضي المبني للمجهول، وتكرار لفظة (الدار) في البيت الرابع. ومن تكرار التراكيب ما جاء في صدر البيتيْن الأخيريْن (كأنّي به). فالتكرار في البيت الأول يمثِّل ذلك الشعور بالحرمان والتحسُّر من ضياع الولد، واستحالة اللقاء بعد أنْ أصبح في عالم آخر، وأمَّا التكرار في البيت الرابع؛ من تكرار كلمة (الدار)، فإنَّ ذلك مرجعه الحنين الشديد، التي صارت بعد رحيل الولد الفقيد متاهةً لا يجد الشاعر فيها نفسه.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٧.

أمَّا التكرار في البيتيْن الأخيريْن، فيفيد إحساس الشاعر الشديد بولده؛ إذْ يتخيّل نفسه مكانه وهو في هذه اللحظات التي كان يصارع فيها الموت.

وفي قصيدة (وارحمتاه)، حين يصل لمرحلة الرضا بقضاء الله، يقول [1]:

رَضِينَا بِمَا يَقْضِي بِهِ..إنْ مَسَرَّةً ... بِرَحْمَتِهِ..أَوْ نَكْبَةً بِابْتِلائِهِ

رَضِينَا بِهِ فِي سُخْطِهِ وَرَضَائِهِ ... رَضِينَا بِهِ فِي جَهْرِهِ وَخَفَائِهِ

لَهُ الحَمْدُ قَدْ يَقْضِي عَلَيْنَا بِمِحْنَةٍ ... وَيُتْبِعُهَا مَنًّا بِحُسْنِ عَزَائِهِ

وَمَا نَحْنُ فِي الأُولَى، وَلاَ نَحْنُ فِي التِي ... تَلِيهَا سِوَى عُبْدَانِهِ وَإِمَائِهِ

جاء تكرار الجملة الفعلية (رضينا) ثلاث مرات في البيتيْن؛ بما يُوحِي بالرضا بقضاء الله وقدره، واعتراف بأنَّ الله لا معقِّب لحكمه.

وفي البيت الأخير، جاء التكرار في صيغة النفي (ما نحن في الأولى)، ولكن مع تغيير في أداة النفي، فجاء التكرار بـــ(ولا نحن في التي تليها)، في تنويع للنفي بما يفيد الإقرار بالطاعة والعبودية لله تعالى.

أمَّا حسين سرحان، فقد تعدَّدت صور التكرار في رثاء ابنته (مزنة)، يقول: [2]

أَرَاكِ أَرَاكِ فِي نَوْمِي وَصَحْوِي ... وَفِي بُعْدٍ وَفِي قُرْبٍ قَرِيبِ

أَرَاكِ عَلَى النَّمَارِقِ وَالْحَشَايَا ... أَرَاكِ عَلَيَّ آخِذَةً دُرُوبِي

١- الأعمال الكاملة، لمحمد حسن فقي، ص٤١٩.

٢- شعر حسين سرحان، ص١٥٤.

أَرَاكِ كَخَيْرِ مَا يُبْهِي مُحَيَّا عَلَى اسْتِضْحَاكِهِ وَعَلَى
أَرَاكِ عَلَى مَدَى طَرْفٍ بَعِيدٍ أَرَاكِ عَلَى صَدَى صَوْتٍ مُجيبِ
أَرَاكِ مَعَ الهَوَاءِ مَعَ الأَمَانِي مَعَ المَاءِ الذِي أَحْسُو (بِكُوبِي)
أَرَاكِ مَلَأْتِ أَخْيِلَتِي وَقَلْبِي وَأَحْلَامِي بِكُلِّ سِنِي حَبِيبِ
أَرَاكِ وَرُبَّمَا أَبْصَرْتُ نَفْسِي خِلَالَكِ عَبْرَ أَوْدِيَةِ الغُيُوبِ
أَرَاكِ رَأَتْكِ عَيْنُ اللهِ خُلْدًا تَضَوَّعَ بِالمَبَاهِجِ وَالطُّيُوبِ
أَرَاكِ عَلَى النَّوَافِذِ فِي ارْتِقَابِي إِذَا اسْتَبْطَأْتِ أَوْبِي مِنْ ذُهُوبِي
أَرَاكِ بِكُلِّ مُتَّجَهٍ بِشَرْقٍ وَغَرْبٍ فِي شَمَالٍ أَوْ جَنُوبِ

حين "يصف حالة الحزن الشديدة التي لم تبرح قلبه بعد، فابنته تتمثّل له في كل شيء ينظر إليه، وفي كل النواحي، ويعدِّد الجملة الفعلية (أراك) على مدار عشرة أبيات"[1].

كما وظَّف ضياء الدين بن رجب التكرار، ومن ذلك: [2]

يَا رَضِيًّا رَاضَتْ شَمَائِلُهُ البِيضُ مَعَانٍ مِنَ البُنَوَّةِ أَسْمَى
يَا حَفِيًا بِوَالِدَيْهِ تَسَامَى بِهَوَاهُ الحَبِيبِ رُوحًا وجِسْمَا
يَا لَبِرٍّ مُقَطَّرٍ أَتَمَلاَّهُ بِسِرِّ الحَيَاةِ صَحْوًا وَنَوْمًا
مِلْءُ عَيْنِي وَمِلْءُ رُوحِي فَقَدْ زَادَ جَلاَءً وَإِنْ تَحَجَّبَ وَهْمَا

١- المرجع السابق، ص١٥٣.

٢- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٧.

في هذه الأبيات، ورد تكرار صيغة النداء (يا رضيًّا، يا حفيًّا) مع النداء التعجُّبي (يا لَبِرٍّ مقطَّرٍ). وقد جاء هذا التكرار بصيغة النداء لروح حمزة "الراحل"؛ استحضارًا لذكرياته الجميلة التي تملأ على الوالد حياته.

وتتكرَّر الجملة الفعلية المنفية في قوله:[1]

لَمْ تَغِبْ لَمْ تغِبْ فَمَا أَنْتَ إلاَّ ... نَسَمَاتٌ زَفَّتْ صَفَاءً أَتَمَّا

أَنَا فِي عُنْصُرِ الحَقِيقَةِ أَحْيَا ... مَعَكَ اليَوْمَ وَالنَّوَى عَادَ حِلْمَا

جاء تكرار الجملة الفعلية المنفية (لم تغِب) في صدر الشطر الأول من البيت الأول تأكيدًا على بقاء الولد حيًّا في حياة والده، لا يغيب عنه.

وفي هذه اللوحة العديد من مواضع التكرار، يقول:[2]

بُنَيَّ وَمَا أَحْلاَهُ جَرْسًا مُنَغَّمًا ... يُرَتِّلُهُ قَلْبِي وَيَشْدُو بِهِ فَمِي

ذَكَرْتُكَ وَالدُّنْيَا تَمُوجُ بِنَاسِهَا ... حَيَارَى سُكَارَى بَيْنَ صَحْوٍ وَنُوَّمِ

ذَكَرْتُكَ فِي جُنْحِ الظَّلاَمِ وَفِي السُّرَى ... وَفِي خَلَجَاتِ الحِسِّ تَنْبِضُ فِي دَمِي

ذَكَرْتُكَ أَسْتَجْلِي الْمُنى فِي ازْدِهَارِهَا ... أُرَجِّي لَهَا نَفْسِي وَرُوحِي وَتَوْأَمِي

فَأَيَّةُ نُعْمَى أَنْتَ صِيغَتْ حُشَاشَةٌ ... وَفَرْحَةُ قَلْبٍ لاَ تُقَاسُ بِأَنْعُمِ

ذَكَرْتُ بِكَ الرَّحْمَنَ مُسْبِغَ ظِلِّنَا ... بِمَنْ أَتَرَجَّى ظِلَّهُ ظِلَّ ضَيْغَمِ

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤١٨.

٢- المرجع السابق، ص٤٢٠.

جاء تكرار الجملة الفعلية (ذكرتك) ثلاث مرات، في صدر البيت الأبيات الثاني والثالث والرابع، ثم جاء (ذكرت) في صدر البيت الأخير، دون (كاف الخطاب). وفي هذا التكرار يتَّضح مدى خلود هذه الروح الطاهرة في حياة والده.

ومن تكرار الصيغ في قصيدة (يا حمزة): [1]

أَيْنَ تِلْكَ اللَّحَظَاتُ...أَيْنَ تِلْكَ الخُطُوَاتُ

أَيْنَ تِلْكَ البَسَمَاتُ...وَالعُيُونُ الضَّاحِكَاتُ

كرَّر الشاعر تساؤلاته: أين تلك اللحظات، أين تلك الخطوات، أين تلك البسمات..ومع تنوُّع المسئول عنه، إلاَّ أنّ الشاعر يكرِّر صيغة الاستفهام؛ في محاولة لتذكُّر تلك اللحظات الجميلة التي كان يعيش عليها.

وقد "أكَّدت الدراسات النفسية الحديثة أنَّ المتحدِّث إذا كرَّر، أكَّد فكرة تلحُّ عليه وتستهويه وتشغله، وتسيطر عليه، فلا تفارقه، وهو أمر فطري معروف، أكَّده علماء النفس وردت إشارة واضحة في شعر الشعراء"[2].

وقد لاحظنا "أنَّ ظاهرة التكرار تتردَّد دائمًا وتقع في صدور الأبيات كميزة من ميزات الأسلوب الرثائي، وكأنَّها ضربٌ من الولولة، ويبدو أنّها تتم على أساس أنها

١- ديوان ضياء الدين بن رجب، ص٤٢٠.

٢- التكرار في الحديث النبوي الشريف، أميمة بدر الدين، مجلة جامعة دمشق، المجلد [٢٦]، العددان الأول والثاني، ٢٠١٠م، ص١٠٦.

موروث طقوس قديمة، وبجانب ذلك كله، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بظروف الشاعر النفسية"[١].

وقد تعدَّدت صور وأشكال التكرار في قصائد رثاء الأولاد، واختلفت دلالاته من قصيدة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر.

يتَّضح للقارئ كيف استخدم الشعراء المحدثون التكرار في قصائدهم بكثرة، سواء أكان ذلك باستخدام تكرار الحرف، أو تكرار الكلمة، أو تكرار الجمل والأساليب والتراكيب، ظهر ذلك بجلاء، بما يدلِّل على قيمته ودوره الفعَّال في إيصال هذه الصرخات الموجوعة إلى نفس المتلقِّي في أوضح صورة وأدقِّ تعبير.

وفي نهاية المطاف، فإنَّ البحث قد وقف على جانبيْ الموسيقى الخارجي والداخلي من خلال دراسة الجوانب المؤثِّرة في تفعيل الإيقاع الخارجي؛ من أوزان وبحور قوافي وكذلك من خلال الوقوف على الجوانب المؤثِّرة في تفعيل دور الإيقاع الداخلي؛ من خلال إلقاء الضوء على بعض هذه الإيقاعات؛ كالتصريع، والجناس، والطباق.

ولقد تم توظيف كلا النوعيْن من الموسيقى لخدمة الغرض الأساسي لقصائد رثاء الأولاد في العصر الحديث، لتشكيل البنية الإيقاعية الكاملة، المساهِمة في تكوين الصورة الفنية لقصيدة الرثاء، كما تناول التكرار وفوائده ونماذج دالة عليه من الشعر الحديث.

كما تطرَّق البحث إلى الحديث عن التكرار، وفوائده، وأنواعه، وأورد العديد من النماذج الدالة على استفادة شعراء العصر الحديث منه، وتوظيفه بما يخدم المعنى.

١- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص٢٤٧.

الخاتمة

الحمد لله الأوَّل والآخر، الذي جعل لكل بدايات نهايات، وحبانا بلغة القرآن الكريم، المصدر الرئيس للفصاحة والبلاغة وفصل الخطاب، وبعد:

فقد عايش الشعر العربي حياة الناس على مرِّ العصور والأزمان، وحكى أفراحهم وأتراحهم، ووصف حوادث الزمان وتقلُّباته، ونقل خواطر الشعراء والأدباء المتباينة في أروع صورة وأزهى عبارة.

وإنَّ شعر الرثاء يعدُّ أحد أغراض الشعر العربي، الذي عالج عاطفة إنسانية تخرج من القلب، فترسم نبرات الأسى وأنَّات الحزن والفجيعة لدى أهل المرثي، فتنقل تلك التعبيرات الآسية، التي تخرج من قلوب مجروحة حانية.

وإذا كان الرثاء بوجه عام من الأغراض الشعرية التي تتميَّز بصدق الموضوع وصدق العاطفة والمشاعر، فإنَّ رثاء الأولاد –موضوع الدراسة– أصدق موضوعات الرثاء على الإطلاق؛ لما هو معلوم من أنَّ الأولاد فلذات أكباد آبائهم، وقد طرق الحزن والألم بابهم.

وفي هذا الجانب، وقفت الدراسة على رثاء الأولاد في العصر الحديث؛ حيث جاءت هذه الرسالة في تمهيد، يليه فصلان كبيران، عُني (أولهما) بدراسة أبرز المواقف التي عايشها الشعراء إزاء هذه التجربة، وعُني (ثانيهما) بدراسة الجوانب التعبيرية والفنية وذلك للوقوف على أهم الأدوات والوسائل اللغوية والأسلوبية التأثيرية التي استعان بها الشعراء لتجسيد تجربتهم الشعورية الخاصة، ونقل أبعادها بطريقة جمالية مؤثِّرة إلى المتلقِّي.

ولعلّ من المفيد ها هنا أنْ نُجمِل أهم النتائج التي توصَّل إليها البحث، وذلك بعد معالجة الموضوعيْن الأساسييْن اللذيْن قامت عليهما هذه الدراسة:

❖ تبايُن مواقف الشعراء إزاء تجربة فقد الأولاد؛ حيث أمكن تمييز أربعة مواقف رئيسة؛ هي موقف الحزن والتفجُّع، وموقف الحنين والذكريات، وموقف انهيار الآمال، وموقف الرضا والتسليم بالقضاء والقدر.

❖ رغم التبايُن الواضح بين الشعراء في مواقفهم السالفة، بيْدَ أنه لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من عاطفة الحزن والأسى؛ إذْ يظلُّ هذا ساريًا في أغلب النصوص الرثائية موضوع الدراسة، وإنْ كان هناك هيمنة لموقف على موقف بلا شكٍّ.

❖ كشف شعراء رثاء الأولاد في العصر الحديث في مراثيهم عن صدق مشاعرهم المُفعَمة بالحزن والأحاسيس المليئة بالألم تِجاه مَن فقدوا، من خلال ما استخدموه من ألفاظ قوية وتعابير صادقة.

❖ اختلاف مواقف الشعراء من الموت، فهناك مَن استسلم لهذه الحقيقة الوجودية الكبرى، وهناك مَن تذمَّر من الموت وسخط عليه، ولكنهم بعد أنْ تهدأ نفوسهم يعودون إلى رشدهم، فيستسلمون لقضاء الله وقدره.

❖ استخدم أغلب شعراء رثاء الأولاد لغةً شعريةً خاصةً بهم، تتَّسم بالسهولة ونابعة من بيئاتهم التي يعيشون فيها.

❖ استفادت هذه المراثي من الميراث الديني؛ سواء أكان من القرآن الكريم، أو من الهدْي النبوي الشريف، فانعكس على آثارهم الشعرية قوةً وجزالةً.

❖ تجلَّت براعة شعراء رثاء الأولاد في العصر الحديث في توظيفهم للصور الفنية القادرة على حمل مشاعرهم إلى الآخرين.

❖ استقى معظم الشعراء عناصر صورهم الشعرية من بيئاتهم الخاصة، إضافةً إلى ثقافتهم الأدبية، واللغوية، والدينية، وموروثهم الشعري المُنبعِث من مواهبهم الفطرية الخاصة.

❖ تنوَّعت الآثار الشعرية لرثاء الأولاد في العصر الحديث بين الشعر الكلاسيكي التقليدي، والشعر السطري المُرسَل؛ مع الاتِّفاق في التعبير عن المآسي والأحزان.

التوصيات المقترحَة:

١. توجيه عناية الدارسين لزيادة الجهد في هذا الموضوع بدراسات جديدة، توفيه حقَّه وتُبرِز دوره في إثراء النصِّ الشعري.

٢. إعداد دراسات توازِن بين أدب هذا العصر، وما سبقه من عصور أخرى في هذا الغرض الشعري؛ لبيان أوجه الاتِّفاق والاختلاف بين أدب رثاء الأولاد في العصر الحديث، وما سبقه من عصور.

وأخيرًا، أسأل المولى –عزَّ وجلَّ- أنْ أكون قدْ وُفِّقت في الوفاء بحقِّ هذه الدراسة وإنزالها منزلة تليق بقدرها ومكانتها، وما كان من توفيق، فمن الله تعالى، الذي أشكره في الأولى والآخرة، وأمَّا ما كان من نقص أو سهوٍ أو تقصير، فمن نفسي والشيطان، وأعوذ بالله منه. ثمَّ أتوجَّه إليه سبحانه بأنْ يجعل عملي هذا في ميزان حسناتي يوم العرض عليه إنه ولي ذلك والقادر عليه...والحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانيًا: المصادر والمراجع

١. الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، د.ط، د.ت.
٢. الأسلوب، أحمد الشايب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٠م.
٣. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، دار النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٧٣م.
٤. الأعلام، للزركلي، ج٢، دار العلم للملايين، دمشق، ط: ١٥، ٢٠٠٢م.
٥. الأعمال الشعرية الكاملة، لمصطفى عبد الواحد زقزوق، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر جدة، ط١، ١٤٢٥هـ.
٦. الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، المجلد السادس، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٧. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تصحيح: أحمد الشنقيطي، الجزء الخامس عشر مكتبة التقدُّم، مصر، ١٩١٦م.
٨. الأنساب، للسمعاني، ت: عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، الجزء الثاني، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الطبعة الأولى، ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢م.
٩. أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ت: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١ ١٩٦٩م.
١٠. برد الأكباد عند فقد الأولاد، للحافظ المحدث أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد المعروف بابن ناصر الدين الدمشقي (٧٧٧-٨٤٢هـ) ت: عبد القادر أحمد عبد القادر، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، ط١، ١٩٩٣م.
١١. البلاغة الواضحة، لعلي الجارم، جمع وتنسيق وتحقيق وترتيب علي بن نايف الشحود الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

١٢. بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب الحديثة إربد، الأردن، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

١٣. البيان والتبيين، الجاحظ، ت: عبد السلام هارون، الجزء الأول، دار الجيل بيروت، لبنان، د.ت.

١٤. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسني الواسطي الحنفي الزبيدي، ط١ ، ت: إبراهيم الترزي، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

١٥. تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، شرح السيد أحمد صقر، دار التراث القاهرة، ١٩٧٣م.

١٦. تحرير التحبير، ابن أبي الأصبع، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة، ١٣٨٣هـ.

١٧. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، وزارة الإعلام بغداد، د.ط، ١٩٧٥م.

١٨. التعازي والمراثي، المبرد، محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ)، ت: محمد الديباجي مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، د.ط، ١٩٧٦م.

١٩. تفسير السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

٢٠. تفسير فتح البيان في مقاصد القرآن، لابن الحسين القنوجي، (١٢٤٨ - ١٣٠٧ هـ)، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٢١. التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الأوقاف العربية، القاهرة، ط١ ١٤٢٨هـ.

٢٢. جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، الجزء الأول، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٣. الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي، ت: إبراهيم باجس عبد المجيد، الجزء الثالث، دار ابن حزم بيروت، لبنان ط١.
٢٤. الحزن والاكتئاب على ضوء الكتاب والسنة، عبد الله الخاطر، راجعه وقدّم له عبد الرازق بن محمد الحمد، المنتدى الإسلامي، الرياض، ١٤١٢هـ.
٢٥. خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين الحموي، تحقيق: محمد نبيل طريفي وإيميل بديع اليعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
٢٦. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، ت: محمد علي النجار، ط٤، الجزء الثالث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.
٢٧. دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، عبده بدوي، دار الرفاعي للنشر والتوزيع الرياض، ط٢، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٤م.
٢٨. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.
٢٩. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ط٣، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
٣٠. ديوان أبي ذؤيْب الهذلي، ت: سوهام المصري، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٨م.
٣١. ديوان أجنحة بلا ريش، لحسين سرحان، دار اليمامة، ط١، ١٣٨٩هـ.
٣٢. ديوان الحماسة، لأبي تمام، شرح التبريزي، ت: غريد الشيخ، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
٣٣. ديوان الخريمي، جمعه وحقّقه: علي جواد الطاهر، ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١م.
٣٤. ديوان الخنساء، شرح ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني النحوي، ت: أنور أبو سويلم، دار عمار للنشر، عمان، ١٩٨٨م.

٣٥. ديوان الفرزدق، جمع وتعليق: عبد الله الصاوي، الجزء الثاني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.
٣٦. ديوان إليك يا ولدي، سعاد الصباح، مكتبة الجامعة الأردنية، عمان ١٩٨٥م.
٣٧. ديوان بدر السياب، دار العودة، بيروت، الجزء الأول، د.ط، ١٩٧٤م.
٣٨. ديوان بشار بن برد، ناشره ومقدِّمه وشارحه ومكمِّله: محمد الطاهر بن عاشور، علَّق عليه: محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوقي أمين، الجزء الأول، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م.
٣٩. ديوان حافظ إبراهيم، (ت ١٩٣٢م)، ضبطه وصحَّحه ورتّبه أحمد أمين، أحمد الزين إبراهيم الإبياري، الجزء الثاني، مكتبة مصر القاهرة، ١٩٣٧م.
٤٠. ديوان زكي قنصل الموسوعة الشعرية الكاملة، (ديوان سعاد)، كتاب الاثنينية الجزء الأول، الناشر: عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م.
٤١. ديوان عبد الله البردوني، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م.
٤٢. ديوان وليد الأعظمي، تقديم المستشار عبد الله العقيل، دار القلم، دمشق، ط٣ ٢٠٠٤م.
٤٣. ديوان وليد الأعظمي، دار القلم، دمشق، ط٣، ٢٠٠٤م.
٤٤. رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، محمد إبراهيم حور، ط١ ، مكتبة المكتبة، أبو ظبي، ١٤٠١هـ.
٤٥. رثاء الأبناء في الشعر العربي، إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مخيمر صالح موسى يحيى مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨١م.
٤٦. الرثاء في الجاهلية والإسلام، حسين جمعة، ط ١، دار العلم، دمشق، ١٩٩١م.
٤٧. الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م.
٤٨. رولان بارت، الدرجة الصفر للكناية، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط٣، ١٩٨٥م.

٤٩. سير أعلام النبلاء، لمحمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، مؤسسة الرسالة، الطبقة الثانية، الجزء الرابع، ١٤٢٢هـ /٢٠٠١م.
٥٠. سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، د.ط ١٩٩٣م.
٥١. شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٨م.
٥٢. شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم، عبد الرشيد عبد العزيز، وكالة المطبوعات الكويت، ١٩٨٢م.
٥٣. شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورى الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
٥٤. شعر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى عبد الشافي الشوري، مكتبة لبنان ناشرون، ط١ ١٩٩٥م.
٥٥. شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، النعمان عبد المتعال القاضي، مكتبة الثقافة الدينية، الموقع الرسمي للمكتبة الشاملة، ط١، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
٥٦. الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، تهامة للنشر ط٢ ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
٥٧. الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، إليزابيث درو، منشورات مكتبة فينمنه، بيروت بيروت د.ط، ١٩٦١م .
٥٨. الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين بيروت، ط٢، ١٩٧٥م.
٥٩. الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.
٦٠. الصاحبي في فقه اللغة العربية وسُنَن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة.
٦١. الصحاح في اللغة، الجوهري، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١ ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.

٦٢.صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت: ٢٥٦هـ)، ت: شعيب الأرناؤوط، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ.

٦٣. الصناعتين، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥)، ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٦٤. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر أحمد عصفور المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٥م.

٦٥. الصورة الفنية في المفضليات؛ أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية زيد بن محمد بن غانم الجهني، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، ط١ ١٤٢٥هـ.

٦٦. الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٦٧. الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، إحسان سركيس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٦٨. العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، الجزء الثاني، المطبعة الشرقية، د.ط ١٣٠٥هـ.

٦٩. العقد الفريد، لابن عبد ربه، لابن عبد ربه، ت: مفيد محمد قميحة، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م.

٧٠. علم الوصول الجميل، كمال غنيم، أكاديمية الإبداع، فلسطين، ط١ ٢٠٠٨م.

٧١. العمدة، لأبي علي حسن بن رشيق القيرواني، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة: مصر، ط٣، ١٩٦٣م.

٧٢. فصول في الشعر والنقد، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

٧٣. فن الشعر، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط٤، ١٩٨٧م.

٧٤. في الشعر والفن والجمال، رضوان الشهال، بيروت، لبنان، د.ط.

٧٥. في الميزان الجديد، محمد مندور، مطبعة النهضة، مصر، د.ت.

٧٦. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، بدون تاريخ.

٧٧. في حداثة النصِّ الشعري، دراسات نقدية، علي جعفر العلاَّق، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
٧٨. القاموس المحيط، مجد الدين بن محمد الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط١ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.
٧٩. قراءة في النص الشعري الجاهلي، رابيعة موسى، دار الكندي، عمان، ط١ ١٩٩٨م.
٨٠. قصيدة الرثاء، جذور وأطوار، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية في صدر الإسلام، حسين جمعة، دار النمير للطباعة والنشر، دمشق: سوريا، ١٩٩٨م.
٨١. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧ ١٩٨٣م.
٨٢. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٨ ١٩٨٩م.
٨٣. قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن، دار العودة، بيروت، ط٢ ١٩٨١م.
٨٤. الكامل في البلاغة والأدب، للإمام أبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ)، ت: محمد أحمد الدَّالي، الجزء الثالث، مؤسسة الرسالة، بيروت ط٤، ٢٠٠٤م.
٨٥. لسان العرب، لابن منظور (ت٧١١هـ /١٣١١ م)، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.
٨٦. ما قبل الفلسفة في مغامراته الفكرية الأولى، هـ. فرانكفورت وجماعته ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، د.ط، ١٩٦٠م.
٨٧. المحاسن والمساوئ، لإبراهيم بن محمد البيهقي، ت: محمد أبو الفضل، الجزء الثاني، دار الفضل، ودار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.
٨٨. محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور، الحلقة الثالثة، ١٩٥٨م.

٨٩. محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، محمد النويهي، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٩م.

٩٠. مختار الصحاح، لمحمد بن عبد أبي بكر بن عبد القادر الرازي، (ت ٣١٣هـ/٩٢٣م) الجزء الأول، الدار العصرية، بيروت، لبنان، ١٤٢٣هـ.

٩١. مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية القاهرة ط١ ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م.

٩٢. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي الجزء الأول المكتبة العلمية، بيروت.

٩٣. معجم علم النفس، فاخر عاقل، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

٩٤. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١.

٩٥. معجم البابطين لشعراء العربية في القرنيْن التاسع عشر والعشرين، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

٩٦. معجم العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، دار ومكتبة الهلال الجزء الثامن، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي.

٩٧. المعجم الفلسفي، جميل صليبة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

٩٨. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقس-تونس، ١٩٨٦م.

٩٩. المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ١٤٢٥هـ.

١٠٠. مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد فارس بن زكريا، (ت: ٣٩٥هـ)، الجزء الأول، محمد عوض مرعب، ط١، دار الفكر.

١٠١. مقدمة الشعر العربي، على أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

١٠٢. من ديوان الطائر الغريب، لحسين سرحان، ألقاها في نادي الطائف الأدبي د.ت.

١٠٣. من عيون المراثي، لمحمد إبراهيم نصر، ط ١، دار الرشيد، سوريا، ١٩٨٩م.

١٠٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن الحسن حازم القرطاجنّي، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨م.

١٠٥. موسيقى الشعر العربي، نعمان القاضي، ووحيد عبد الحكيم الجمل، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٨٠م.

١٠٦. موسيقى الشعر وأوزانه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الاتحاد التعاوني للطباعة، د.ط، د.ت.

١٠٧. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت.

١٠٨. موسيقى الشعر، شكري عياد، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٨م.

١٠٩. نظم العقيان في أعيان الأعيان، لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك، ١٩٢٧م.

١١٠. النفخ في الرماد، دراسات نقدية، عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، د.ط، ١٩٨١م.

١١١. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.

١١٢. نهاية الإرب في فنون الأدب، لشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري ت: محمد رفعت فتح الله، مراجعة: إبراهيم مصطفى، الجزء الرابع، المكتبة العربية القاهرة، ١٩٧٥م.

١١٣. وفيات الأعيان، لأبي عباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان، ت: إحسان عباس ج٦، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م.

ثالثًا: الرسائل العلمية

١. الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينات الهجرية، دراسة موضوعية وفنية، محمد بن حمود بن محمد حبيبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى مكة المكرمة، ١٤١٥هـ.

٢. اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، روضة المحمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة دمشق، ١٤٠٣هـ.

٣. استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، إبراهيم منصور الياسين رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٤. البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصباح، تيسير رجب النسور، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م.

٥. البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، خضر محمد أبو جحجوح، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

٦. التشبيه في مختارات البارودي، محمد رفعت أحمد زنجير، رسالة معدّة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

٧. الحركة الشعرية في عصر بني الأحمر، أيمن يوسف إبراهيم جرار، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٧م.

٨. رثاء الأب في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير في الأدب، عفاف إبراهيم حسين الخياط، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

٩. رثاء الأسرة في شعر ابن حمديس الصقلي، مصلح بن بركات المالكي، رسالة ماجستير، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

١٠. الرثاء في الأندلس في عصر ملوك الطوائف، فدوى عبد الرحيم قاسم، جامعة النجاح الوطنية، رسالة ماجستير، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.

١١. الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، وجدان عبد الإله الصائغ، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الموصل، بغداد، ١٩٩٨م.
١٢. الصورة الفنية في شعر المثقب العبدي، عودة سويلم الشمري، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠١١م.
١٣. فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية ٧٨٤- ٩٢٣هـ)، دراسة تحليلية خالد نبيل أبو علي، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، الجامعة الإسلامية غزة ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.
١٤. فن الرثاء في العصريْن الفاطمي والأيوبي، خلود يحيى أحمد جرادة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان، ٢٠٠١م.
١٥. المراثي في جمهرة أشعار العرب، دراسة تحليلية فنية موازنة، محمد علي الشهري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٣هـ- ٢٠٠٣م.
١٦. الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة، دراسة مقارنة، عيسى سلمان درويش رسالة ماجستير في آداب اللغة العربية، جامعة بابل، العراق، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.

رابعًا: المجلات والدوريات

١. اتجاهات الشعر المعاصر، إحسان عباس، المجلة الوطنية للثقافة والفنون والآداب العربية ١٩٧٨م.
٢. التكرار في الحديث النبوي الشريف، أميمة بدر الدين، مجلة جامعة دمشق، المجلد [٢٦] العددان الأول والثاني، ٢٠١٠م.
٣. التكرار في الشعر الجاهلي –دراسة أسلوبية- موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع١ ١٩٩٠م.
٤. رابطة أدباء الشام، لندن، قسم التراجم، ٧/١٢/٢٠١٣م.

٥. رثاء محمد مقدادي، ملحق الثقافة، جريدة الرأي الأردنية، ٦ آيار، ٢٠١١م.

٦. زكي قنصل شاعر مهجري متميز، أيمن محمد ميدان، المجلة العربية، ع ٢٠٨ (جمادى الأولى ١٤١٥هـــ- أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٤م).

٧. شعر أبي الوليد الباجي، وائل أبو صالح، مجلة بيت لحم، المجلد ١٥، ١٩٩٦م.

خامسًا: المواقع الإلكترونية

١. أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، ٢٠٠٥م.

٢. الانهيار العصبي أسبابه وعلاجه، أمل المخزومي:
http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t_8335.html

٣. بدر شاكر السيَّاب، بطاقة تعريف الكاتب، موقع القصة السورية على الإنترنت ٢٠١٠م.

٤. البردوني، موقع الشاعر اليمني، مركز رؤى للإنتاج الثقافي والإعلامي.

٥. بلاغة تراسُل الحواس في القرآن الكريم، مقالة على موقع إلكتروني، أحمد فتحي رمضان كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل، العراق.
http: //ebn-khaldoun.com

٦. سعاد محمد الصباح، موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، موقع بوابة الشيخ نايف أحمد الصباح، سبتمبر، ٢٠١٣م.

٧. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٨م.

٨. مجلة ويكيبيديا، بتاريخ ٢٠١٣م.

٩. المجموعة الشعرية الكاملة، لمحمد عبد القادر فقيه، عمادة شئون المكتبات جامعة أم القرى، الطبعة الثالثة، الموسوعة العالمية للشعر العربي.

١٠. محمد مقدادي، موقع وزارة الثقافة على الإنترنت، المملكة الأردنية الهاشمية.

١١. محمود الروسان، موقع وزارة الثقافة على الإنترنت، المملكة الأردنية الهاشمية.

١٢. مصطفى زقزوق، الموسوعة الحرة "ويكيبيديا"، ٢٧/١٠/٢٠١٣م.

١٣. موسوعة العروض والقافية، المكتبة الشاملة، الجزء الأول.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات: